



Universidade Federal de Rondônia
Mestrado Acadêmico em Letras

*NARRATIVAS POÉTICO-AMAZÔNIDAS NA DROMOLOGIA DO CARNAVAL CARIOCA E
PAULISTANO: INDIGENISMO, FOLCLORISMO E AFRICANIDADES RELIGIOSAS*

Tiago José Freitas Batista
Autor da Dissertação de Mestrado

Dr. Valdir Vegini
UNIR/Orientador

Dra. Tania Clemente
UFRJ/Coorientadora

Pesquisa financiada pela:



Porto Velho-RO
2017

*NARRATIVAS POÉTICO-AMAZÔNIDAS NA DROMOLOGIA DO CARNAVAL CARIOCA E PAULISTANO:
INDIGENISMO, FOLCLORISMO E AFRICANIDADES RELIGIOSAS*

Tiago José Freitas Batista

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras da Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Linha de Pesquisa: Estudos de Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Valdir Vegini
Universidade Federal de Rondônia – UNIR

Coorientadora: Profa. Dra. Tania Conceição Clemente de Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Membro Interno: Profa. Dra. Nair Ferreira Gurgel do Amaral
Universidade Federal de Rondônia – UNIR

Membro Externo: Profa. Dra. Sheila Vieira de Camargo Grillo
Universidade de São Paulo – USP

Membro Suplente: Profa. Dra. Marília Lima Pimentel Cotinguiba
Universidade Federal de Rondônia – UNIR

Porto Velho-RO
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Fundação Universidade Federal de Rondônia
Gerada automaticamente mediante informações fornecidas pelo(a) autor(a)

B333n Batista, Tiago José Freitas.

Narrativas Poético-amazônidas na dromologia do carnaval carioca e paulistano: Indigenismo, folclorismo e africanidades religiosas / Tiago José Freitas Batista. -- Porto Velho, RO, 2017.

209 f. : il.

Orientador(a): Prof. PhD Valdir Vegini

Coorientador(a): Prof. PhD TANIA CONCEIÇÃO CLEMENTE DE SOUZA.

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) - Fundação Universidade Federal de Rondônia

1. Narrativas. 2. Amazônia. 3. Carnaval. 4. Dromologia. 5. Multilinguagens. I. Vegini, Valdir. II. Título.

CDU 82:78.04

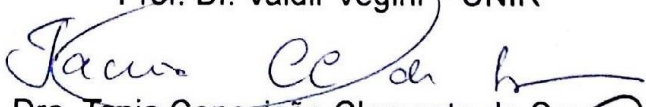


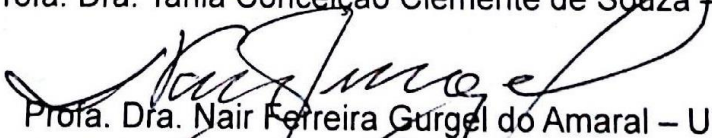
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO


No dia quatorze do mês de julho de dois mil e dezessete, às dezoito horas, teve início sessão pública de Defesa de Dissertação, no auditório da UNIR CENTRO, onde se reuniram os membros da Banca Examinadora composta pelo Dr. Valdir Vegini, orientador, Dra. Tania Clemente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coorientadora, e as professoras Dra. Nair Ferreira Gurgel do Amaral e Dra. Marília Lima Pimentel Cotinguiba, a fim de arguirem **TIAGO JOSÉ FREITAS BATISTA**, acerca da Dissertação intitulada: **NARRATIVAS POÉTICO-AMAZÔNIDAS NA DROMOLOGIA DO CARNAVAL CARIOCA E PAULISTANO: INDIGENISMO, FOLCLORISMO E AFRICANIDADES RELIGIOSAS**. Após a abertura da sessão pela Presidência, coube ao candidato, na forma regimental, expor a Dissertação realizada à banca examinadora e dela receber arguições, dentro do tempo regulamentar, e, tendo dado as explicações necessárias, **TIAGO JOSÉ FREITAS BATISTA** foi APROVADO com nota 100 após média aritmética e conceito A, fazendo jus ao Título de Mestre em Letras pela Universidade Federal de Rondônia, devendo apresentar na forma e no prazo regimental toda a documentação necessária para a emissão do Diploma pela Universidade.

Porto Velho, 14 de julho de 2017


Prof. Dr. Valdir Vegini – UNIR


Profa. Dra. Tania Conceição Clemente de Souza – UFRJ


Profa. Dra. Nair Ferreira Gurgel do Amaral – UNIR


Profa. Dra. Marília Lima Pimentel Cotinguiba – UNIR

“Carnaval, desengano. Deixei a dor em casa me esperando. E brinquei e gritei e fui vestido de rei. Quarta-feira sempre desce o pano”.

Sonho de um Carnaval – Chico Buarque

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho à minha inesquecível Mãe (in memoriam), **Júlia Costa Freitas**, tão esplendorosamente viva em meu coração. Minha senhora Mãe, em que jardim descansa a mais belas das flores amarelas? Não sei, nunca soube, mas sinto. Sinto-te nos cheiros das manhãs de café, no repousar quando a chuva me protege em dias de solidão e nos nossos doces encontros guiados pelos caminhos dos sonhos. Sonhamos até aqui. “**Para sempre me acolhe nesse abraço eterno, divina mestra, minha rainha, minha Mãe... Teu menino, teu filho, teu amor**”.*

Epígrafe

*“E eu que andava nessa escuridão
De repente foi me acontecer
Me roubou o sono e a solidão
Me mostrou o que eu temia ver
Sem pedir licença nem perdão
Veio louca pra me enlouquecer
Vou dormir querendo despertar
Pra depois de novo conviver
Com essa luz que veio me habitar
Com esse fogo que me faz arder
Me dá medo e vem me encorajar
Ando escravo da alegria
E hoje em dia, minha gente, isso não é normal
Se o amor é fantasia
Eu me encontro ultimamente em pleno carnaval”*

(Escravo da Alegria) – Toquinho (Adaptado por Maria Bethânia)

AGRADECIMENTOS

Minha Gratidão:

Senhora Júlia Costa Freitas, pelos ensinamentos da vida e pelo incentivo aos estudos;

Tia Eucilene Freitas, por todo amor, carinho, apoio e tutela financeira em todos os momentos;

Tia Eliete Freitas por todo amor e aposta financeira ao subsidiar meus estudos na Educação Básica.

Orientador Dr. Valdir Vegini, pela confiança na temática Carnaval, bom humor e indicação de leituras valorosas.

Coorientadora Dra. Tânia Clemente da UFRJ, por ter aceitado me orientar, ter se deslocado até Rondônia e ter me guiado por caminhos esperançosos.

Professora Dra. Sheila Grillo da USP por ter aceitado participar da minha banca, contribuindo com preciosas colocações na banca de qualificação.

Professora Dra. Nair Amaral pelas tardes lindas de aulas sobre Pluralidade Cultural e Linguagem que tomei como ensinamentos de vida e pelas contribuições ofertadas no Exame de Qualificação e Defesa.

Professores do Mestrado Dr. Élcio Aloisio Fragoso, Dra. Marília Lima Pimentel Cotinguiba, Dra. Odete Burgeile, Dr. Miguel Nenevé e Dra. Sônia Sampaio pelas excelentes contribuições teóricas e valores acadêmicos durante as aulas.

Mestrandas Terezinha Andrade, Rosália Silva, Jória Baptista e demais mestrandos da turma que liderei com muita honra nas reuniões de colegiado.

Professores que contribuíram com minha formação da educação básica à graduação: Dra. Rosângela França, Ma. Daniele Samora, Ma. Helena Zoraide e Dr. Marcos Aurélio Marques.

Amigo irmão Marcos Melo Barroso pelos anos de amizade, lealdade e inúmeros livros presenteados.

Amigas Ludmila Pimenta, Carolina Lobo, Carla Vanessa, Janaina Fontenele, Fabiane Oliveira, Maria Rosa e Julia Calixto pelo incentivo e apoio durante essa caminhada acadêmica.

Amigos paulistanos sambistas Caio Manoel, Wendell Oliveira, Bruno Carvalho, Júnior Joaquim, Laura Otero, Bruno Teixeira, Amanda Accácio e Isabella Pereira pela parceria de arquibancada todos os anos no sambódromo do Anhembi em São Paulo.

Fundação Universidade Federal de Rondônia através do Núcleo de Ciências Humanas – NCH

através do Prof. Dr. Júlio Rocha.

CAPES pelo incentivo financeiro durante a realização da pesquisa.

Programa Universidade Para Todos – PROUNI, que me oportunizou uma bolsa integral no curso de Letras da Faculdade de Educação de Porto Velho (2008 a 2010).

Ligas das escolas de samba de São Paulo e do Rio de Janeiro pelo trabalho, gestão, organização do Carnaval fomentando a cultura brasileira.

Toda imprensa crítica de Carnaval, em especial a jornalista Jussara Soares do portal UOL pela sensibilidade e respeito ao samba paulistano, a equipe Sociedade Amantes do Carnaval de São Paulo – SASP pelo excelente trabalho dedicado ao acervo e memória dos desfiles paulistanos e ao SRZD pela cobertura dedicada principalmente ao Carnaval Carioca.

Comunidade de Santa Bárbara do GRES ASFALTÃO em Porto Velho/RO, verdadeira morada do samba rondoniense, por tantas emoções e sambas memoráveis.

Às Escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo pelo espetáculo proporcionado anualmente, fonte de inspiração para a realização desse trabalho. Poetas sambistas, trabalhadores do Carnaval, em todos os módulos de criação seja em linguagens, artes visuais e dança pela incansável renovação de inspiração para “fazer do ano um grande dia”.

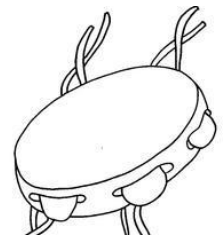
Sou muito grato.

Tiago José Freitas Batista – tiagofreitas.professor@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/2161114686009463>

“Tem arte e cultura em meu mundo encantado, foi tudo criado com o amor e emoção, o meu sonho é o retrato do trabalho em união. Sonhar é sair do papel e viver a fantasia, brilha uma estrela, que caiu do céu, para fazer do ano, um grande dia”. (Escola de Samba Sociedade Rosas de Ouro 2009)

“Bem-vindos à Fábrica dos Sonhos”



“Universo criado por um sonhador e o menino venceu a pobreza e fez da arte a linda princesa com quem viveu um grande amor”

(Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense 2005)

“Uma Delirante Confusão Fabulística”

RESUMO

O objeto desta dissertação foi constituído pelas narrativas poéticas de Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Paulo em que o norte amazônico tenha sido configurado como o elemento de enredo no íterim histórico-dromológico que compreende os Carnavais de 1997 a 2016. Esta pesquisa visa ampliar os estudos sobre essa importante celebração brasileira pelo viés da área de Letras/Linguística visto que são raríssimas as abordagens acadêmicas que analisam o Carnaval por essa ótica. Como objetivo geral, foi analisada a Amazônia das narrativas poéticas do Carnaval como resultado de *multilinguagens* em movimento, extraindo delas posições esclarecedoras que inscrevem a forma carioca de narrar na tipologia bruneriana de violação – com narrativas que fogem do didatismo cronológico e o estilo paulistano na tipologia canônica com narrativas lineares e diacrônicas. Especificamente, foi elaborada uma diacronia carnavalesca e realizado um levantamento sobre as múltiplas identidades do carnaval nas cinco regiões brasileiras. Para esse levantamento, foram utilizados os métodos quantitativos e qualitativos que, mediante os critérios de análise identitários, linguísticos e literários, resultaram na discursividade narrativa de uma Amazônia mística, misteriosa, mágica, um lugar encantado cujo eldorado é verde com aspectos regulares indigenistas, folcloristas e de elementos afro-religiosos. Para esses estudos, o trabalho apresenta teorias de Bakhtin sobre a carnavalização, de Bruner acerca da classificação de narrativas, de Goes e Cunha-Júnior no tocante ao Carnaval, de Dozena a respeito de identidade e pertencimento, de Todorov sobre o maravilhoso, de Canclini quanto à cultura e de Virilio com referência à dromologia. Concluo que o Carnaval, enquanto palco de multilinguagens, gera posições ideológicas entre os sujeitos, que se materializam por meio das formações discursivas: “Fantástico Literário” e “Imaginário Linguístico”. Essa luta intersubjetiva abala a fenomenologia em nome de interesses outros, representados, principalmente, por elementos linguísticos constantes na narrativa que representa o enredo das Escolas de Samba. O norte amazônico desse estudo é fruto dessa *multilinguagem* que narrada pelas agremiações carnavalescas posiciona a Amazônia como “*a dama do universo*”, convidando os expectadores para fazer uma viagem ao “*pulmão do mundo*”, demonstrando que “*o Eldorado é aqui*”.

Palavras-chaves: Narrativas. Amazônia. Carnaval. Dromologia. *Multilinguagens*.

ABSTRACT

The object of this dissertation was constituted by the poetic narratives of Samba Schools of Rio de Janeiro and São Paulo, in which the Amazon North was configured as the plot element in the historical-dromological period that includes the Carnivals from 1997 to 2016. This research Aims to broaden the studies about this important Brazilian celebration due to the bias of the area of Literature / Linguistics since the academic approaches that analyze the Carnival from this perspective are very rare. As a general objective, the Amazon of the poetic narratives of Carnival was analyzed as a result of moving multilinguals, extracting from them explanatory positions that inscribe the Carioca form of narrating in the brunerian typology of violation - with narratives that escape chronological didatism and the Paulistano style in typology With linear and diachronic narratives. Specifically, a carnival diachrony was elaborated and a survey was carried out on the multiple identities of the carnival in the five Brazilian regions. For this survey, quantitative and qualitative methods were used that, through the criteria of identity, linguistic and literary analysis, resulted in the narrative discursiveness of a mystical, mysterious, magical Amazon, an enchanted place whose eldorado is green with regular indigenist, folkloristic aspects And of Afro-religious elements. For these studies, the work presents Bakhtin's theories about carnival, Bruner's about the classification of narratives, Goes and Cunha-Júnior about Carnival, Dozena about identity and belonging, Todorov about the wonderful, Canclini And Virilio with reference to dromology. I conclude that Carnival, as a stage of multilingualism, generates ideological positions among the subjects, which materialize through the discursive formations: "Fantastic Literary" and "Imaginary Linguistic". This intersubjective struggle shakes up phenomenology in the name of other interests, represented mainly by linguistic elements in the narrative that represents the plot of the Samba Schools. The Amazonian north of this study is the result of this multilanguage that narrated by the carnival associations positions the Amazon as "the lady of the universe", inviting the spectators to take a trip to the "lung of the world", demonstrating that "the Eldorado is here."

Keywords: Narratives. Amazon. Carnival. Dromology. *Multilingual*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
 SEÇÃO 1: CAMINHOS DA PESQUISA, CORPUS, OBJETIVO E CRITÉRIOS DE ANÁLISE	20
1.1 Objetivo da pesquisa.....	20
1.2 Objetivos Específicos	20
1.3 Justificativa e relevância	20
1.4 Caminhos da pesquisa	24
1.5 Método aplicado	25
1.6 <i>Corpus</i>	27
1.4.1 <i>Corpus</i> da investigação qualitativa	27
1.4.2 <i>Corpus</i> da investigação quantitativa	27
1.7 Critérios de análise	29
 SEÇÃO 2: APORTE TEÓRICO	30
2.1 Subsídios para um olhar analítico das narrativas poéticas	30
2.1.1 Mitopoética, Poética e Mimética Aristotélica nas Narrativas de Carnaval	31
2.1.2 Cultura, Identidade e Pertencimento nas Territorialidades do Samba	33
2.1.3 Estudos de Carnaval e Dromologia Carnavalesca	37
2.1.4 O Norte Amazônico	41
2.1.5 Lendas e Imaginação Simbólica	44
2.1.6 Africanidades Religiosas	46
2.1.7 Elemento Narrativo Maravilhoso, Fantástico, Belo e Sublime e o Carnaval	47
2.2 Aspectos Brunerianos para a Construção da Realidade das Narrativas Poéticas	51
2.2.1 Dos Estudos Narrativos de Aristóteles à Construção da Realidade em Bruner, organizados por Ferreira Netto	51

2.2.2 Organização das Narrativas e a Construção da Realidade em Ferreira Netto	54
2.2.2.1 Características de Nível Alto	55
2.2.2.1.1 Diacronicidade Narrativa	56
2.2.2.1.2 A Normatividade	56
2.2.2.1.3 A Canonicidade e Violação	58
2.2.2.1.4 Os vínculos de Estados Intencionais	60
2.2.2.1.5 Composicionalidade Hermenêutica	61

SEÇÃO 3: DIACRONIA CARNAVALESCA: HISTÓRIA E ORIGEM DO CARNAVAL E AS MULTILINGUAGENS EM MOVIMENTO64

3.1 Carnaval na Antiguidade: cultos agrários à fertilidade	65
3.2 Carnaval na Idade Média: de festa pagã à institucionalização cristã	66
3.3 Carnaval na Idade Moderna: a festa dos loucos na arte renascentista	69
3.4 Carnaval na Contemporaneidade: dromologia e espetáculo	72
3.5 Carnaval no Brasil: do entrudo aos desfiles de Escolas de Samba	73
3.6 Carnaval no Rio de Janeiro: do terreiro da Tia Ciata à Marquês de Sapucaí	78
3.7 Identidades do Carnaval no Brasil: epopeia nacional irreverente	81
3.7.1 Carnaval na Região Norte	82
3.7.1.1 Aspectos do Carnaval de Manaus	82
3.7.1.2 Aspectos do Carnaval de Porto Velho	82
3.7.2 Carnaval na Região Nordeste	83
3.7.2.1 Aspectos do Carnaval de Salvador	83
3.7.2.2 Aspectos do Carnaval de Recife	84
3.7.3 Carnaval na Região Sul	85
3.7.3.1 Aspectos do Carnaval de Porto Alegre	85
3.7.3.2 Aspectos do Carnaval de Curitiba	85
3.7.4 Carnaval na Região Centro-Oeste	85
3.7.4.1 Aspectos do Carnaval de Corumbá	85

3.7.4.2 Aspectos do Carnaval de Brasília	86
3.7.5 Carnaval na Região Sudeste	87
3.7.5.1 Aspectos do Carnaval do Rio de Janeiro	87
3.7.5.2 Aspectos do Carnaval de São Paulo	87
3.8 Carnaval: <i>multilinguagens</i> em movimento	90
3.9 A poética carnavalesca em calhamaços de papéis	92
3.10 Componentes Espetaculares	97
3.10.1 Componente Movimento, Ritmo e Dança	97
3.10.1.1 Subcomponente Espetacular Comissão de Frente	98
3.10.1.2 Subcomponente Espetacular Evolução	100
3.10.1.3 Subcomponente Espetacular Mestre Sala e Porta-Bandeira	100
3.10.1.4 Subcomponente Espetacular Harmonia	102
3.10.1.5 Subcomponente Espetacular Bateria	102
3.10.2 Componente Linguagens e Artes Visuais	103
3.10.2.1 Subcomponente Espetacular Fantasias	103
3.10.2.2 Subcomponente Espetacular Alegorias	104
3.10.2.3 Subcomponente Espetacular Enredo	105
3.10.2.4 Subcomponente Espetacular Samba-enredo	107
3.10.2.4.1 Licença poética da Letra	110
3.10.2.4.2 Emoção e topor da Melodia	112
SEÇÃO 4: ANÁLISE E DISCUSSÃO	114
4.1 Construção das narrativas pelos traços Identitários, Linguísticos e Literários	114
4.1.1 Amazônia, a dama do Universo	115
4.1.2 Os seis segredos do Ariaú	124
4.1.3 Pará: O mundo místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu	135
4.1.4 Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé	145

4.2 Constituição da Construção da Realidade das Narrativas de Carnaval à luz de Bruner	153
4.2.1 Resultado da constituição das narrativas no Carnaval paulistano: A tipologia canônica	155
4.2.2 Resultado da constituição das narrativas no Carnaval carioca: A tipologia de violação	156
4.3 Constituição da Amazônia a partir das Narrativas poéticas	160
4.3.1 As narrativas realizada por agremiações de São Paulo	160
4.3.2 As narrativas realizadas por agremiações do Rio de Janeiro	162
4.3.3 Temáticas por territorialidade amazônica	164
4.3.4 Regularidade dos elementos narrativos sobre a Amazônia	165
4.3.5 Regularidade dos elementos indigenistas	168
4.3.6 Regularidade dos elementos folclóricos	169
4.3.7 Regularidade dos elementos afro religiosos	171
4.3.8 Regularidade da constituição da Amazônia nas Narrativas	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS	181
APÊNDICES	189
ANEXOS	190

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 – Mobilidade de Sambistas na Fluidez Carnavalesca
- Figura 02 – Características Socioeconômicas dos Estados da Região Norte.
- Figura 03 – Unidades de Conservação e Terras Indígenas
- Figura 04 – Pintura de Pieter Brugel – “O combate do Carnaval e a Quaresma”
- Figura 05 - Componente do Carnaval na Idade Moderna utilizados na contemporaneidade
- Figura 06 – Diacronia Carnavalesca do Brasil
- Figura 07 – Tia Ciata
- Figura 08 – Sambódromo Marquês de Sapucaí
- Figura 09 – Cidades e as suas identidades carnavalescas
- Figura 10 – Carro abre-alas da escola de samba “Asfaltão” campeã do Carnaval de 2016.
- Figura 11 – Sambódromo do Anhembi, em São Paulo
- Figura 12 – Planos narrativos rejeitados para justificativas de Carnaval
- Figura 13 – Comissões de Frente Antigas
- Figura 14 – Comissões de Frente Atuais
- Figura 15 – Casal de Mestre Sala e Porta Bandeira da Unidos do Peruche
- Figura 16 – Carro abre-alas da Escola de Samba Mancha Verde – Carnaval 2012
- Figura 17 – Enredos mais frequentes nas Escolas de Samba
- Figura 18 – Saudade como criação poética do compositor
- Figura 19 – Carro abre-alas da X-9 paulistana 1997
- Figura 20 – Alegoria da Leandro de Itaquera 2001
- Figura 21 – Pavilhão da Leandro de Itaquera conduzido por Karin Darling
- Figura 22 – Obá orixá valente e guerreira
- Figura 23 – Alegoria da Beija-Flor de Nilópolis (1998)
- Figura 24 – Zenaida, a Pajé que cultua os Caruanas, energias que vivem nas águas.
- Figura 25 – Maria Louca da EFMM no desfile da Grande Rio
- Figura 26 – Quantitativo de Narrativas Amazônidas de tipologia de Canonicidade e de Violação
- Figura 27 – Tipologia canônica nas narrativas paulistanas
- Figura 28 – Tipologia violação nas narrativas cariocas
- Figura 29 – Imaginário e Canonicidade na homenagem da Vila Maria à Manaus
- Figura 30 – Violação na homenagem da Imperatriz à Campos
- Figura 31 – Quantitativo de Narrativas Amazônidas no Carnaval de São Paulo
- Figura 32 – Quantitativo de Narrativas Amazônidas por Escola de Samba de São Paulo
- Figura 33 – Quantitativo de Narrativas Amazônidas no Carnaval do Rio de Janeiro
- Figura 34 – Quantitativo de Narrativas Amazônidas por Escola de Samba do Rio de Janeiro
- Figura 35 – Quantitativo de Temáticas de Enredos
- Figura 36 – Quantitativo de regularidades de elementos sobre a Amazônia
- Figura 37 – Quantitativo de regularidades de elementos indigenistas
- Figura 38 – Quantitativo de regularidades de elementos folclóricos
- Figura 39 – Quantitativo de regularidades de elementos afro religiosos
- Figura 40 – Quadro da constituição da Amazônia/Resultado da Investigação

LISTA DE QUADROS

- Quadro 01 - Corpus a ser analisado na subseção 4.1
- Quadro 02 - Corpus a ser analisado nas subseções 4.2 e 4.3
- Quadro 03 – Critérios de Análise
- Quadro 04 – Itens do Carnaval antes e depois da Dromologia
- Quadro 05 - Pilares para assimilação de elementos afro religiosos
- Quadro 06 – Os três pilares narrativos de um desfile
- Quadro 07 – Organização das narrativas Brunerianas segundo Ferreira Netto
- Quadro 08 – Organização das Narrativas e Construção da Realidade nas Narrativas de Carnaval
- Quadro 09 – Fluxos da Diacronia Carnavalesca
- Quadro 10 - Componentes espetaculares dos desfiles
- Quadro 11 –Ato do calendário carnavalesco das Escolas de Samba
- Quadro 12 – Sujeito, objeto e áreas técnicas do notório saber carnavalesco
- Quadro 13 – Áreas de atuação profissional dos jurados selecionados para o Carnaval
- Quadro 14 – Narrativa poético-amazônida da X-9 paulistana (1997)
- Quadro 15 – Elementos Identitários da Narrativa da X-9 Paulistana de (1997)
- Quadro 16 – Elementos Linguísticos da Narrativa da X-9 Paulistana de (1997)
- Quadro 17 – Elementos Literários da Narrativa da X-9 Paulistana (1997)
- Quadro 18 – Narrativa poético-amazônida da Leandro de Itaquera (2001)
- Quadro 19 – Elementos Identitários da Narrativa da Leandro de Itaquera (2001)
- Quadro 20 – Elementos Linguísticos da Narrativa da Leandro de Itaquera (2001)
- Quadro 21 – Elementos Literários da Narrativa da Leandro de Itaquera (2001)
- Quadro 22 – Narrativa poético-amazônida da Beija-Flor (1998)
- Quadro 23 – Elementos Identitários da Narrativa da Beija-Flor (1998)
- Quadro 24 – Elementos Linguísticos da Narrativa da Beija-Flor (1997)
- Quadro 25 – Elementos Literários da Narrativa Narrativa da Beija-Flor (1998)
- Quadro 26 – Narrativa poético-amazônida da Grande Rio (1997)
- Quadro 27 – Elementos Identitários da Narrativa da Grande Rio (1997)
- Quadro 28 – Elementos Linguísticos da Narrativa Grande Rio (1997)
- Quadro 29 – Elementos Literários da Narrativa Grande Rio (1997)
- Quadro 30 – Trechos de narrativas canônicas do Carnaval de São Paulo
- Quadro 31 – Trechos de narrativas de violação do Carnaval do Rio de Janeiro
- Quadro 32 – Regularidade da Amazônia por eixo discursivo
- Quadro 33 – Aparecimento dos elementos indigenistas em Narrativas
- Quadro 34 – Regularidades Folclóricas nas narrativas
- Quadro 35 - A Constituição da Amazônia/Resultado da Pesquisa

INTRODUÇÃO

Recordo-me que era ainda uma criança quando vi a primeira imagem de Carnaval. Naquele desfile meu falecido pai exaltava a voz olhando pela televisão – “É a Mangueira! É a Mangueira!” Era todo o universo inundado em cores de fantasias. Minha Mãe *in memoriam*, (que era Mãe dele e me criou) contestava: - Espera a Imperatriz! Espera. Com a partida do meu pai durante a infância, fiquei incumbido da missão de acompanhá-la nas transmissões dos desfiles das Escolas de Samba e principalmente por acordá-la quando a Imperatriz entrasse na avenida. Cresci tomando notas e gosto por aquele bom “aglomerado” informacional. Fui entendendo como era o acontecer de um desfile, o que era julgado, o que fazia sentido e o que deixava por desejar pelo bom acabamento, principalmente em Letras de Samba-enredo.

Segui elaborando anotações, planilhas, considerações e a cada ano meus familiares já nem entendiam o motivo daquela espera toda pelas noites de Carnaval. Nasci e fui criado em Rondônia, na capital Porto Velho, com limitações financeiras, então, conhecer os desfiles de perto, era um sonho distante para aquela realidade. Durante muitos anos estávamos lá, eu e minha Mãe, a assistir ao espetáculo, com comidas especiais, cafezinhos e muito debate na frente da televisão.

Foi em 2005, o ano em que minha Mãe deixou de existir fisicamente, (foi nesse Carnaval também) o ano em que ela mais “cantarolou” o samba da sua amada Escola de Samba Imperatriz. Em tantas conversas alinhei com ela que um dia iria presencialmente aos dois sambódromos no Rio de Janeiro e em São Paulo e que soltaria um “tchau” em sua homenagem na tela da televisão e assim ocorreu em 2010. Acompanhei todos os desfiles nas arquibancadas do Sambódromo do Anhembi e Marquês de Sapucaí. Era ali tudo tão verdadeiro e mágico perante a vista, o que durante anos acompanhei com ela nas transmissões televisas.

A sirene tocou para o início da primeira escola... a bateria arrepiou, o acorde do cavaquinho encandeou, a lágrima caiu e eu já não podia acreditar. Soltei o cumprimento prometido rogando aos céus gratidão. Era então sua homenagem. A Imperatriz Leopoldinense, enfim, adentrou à Marquês de Sapucaí, era nosso encontro solene, nossa vitória em silêncio e do

abraço imaginado do elo de tanto amor. Era sua escola que ecoava em demasia os versos de um samba incrível: *“a fé enche a vida de esperança, na infinita aliança traz confiança ao caminhar, a gente romeira, valente festeira, segue a acreditar”*. Acreditei na esperança e segui até aqui. Que o nosso amor de Mãe e Filho nunca acabe e se renove a cada ano, como um desfile de Carnaval que espera a sirene tocar para carnavalizar feliz a vida.

Além de relacionar teorias já utilizadas e consagradas nas extensões científicas e acadêmicas, pretendo abordar o Carnaval, com certa linha de autoria de conteúdos que foram desenvolvidos, relacionados e adquiridos durante minhas experiências no carnaval dromológico¹ (fenômeno que retrato em todo o trabalho), seja como julgador dos desfiles pelo período de quatro anos no Carnaval de Porto Velho (2006 a 2009), telespectador das transmissões dos desfiles do Rio de Janeiro (1996 a 2016), das transmissões dos desfiles de São Paulo (2001 a 2009), como expectador presencial no setor B do sambódromo paulistano (2010 a 2017), expectador presencial do Rio de Janeiro no setor 3 na Marquês de Sapucaí (2010). Minhas vivências com o Carnaval também são como componente do desfile da Águia de Ouro do Carnaval Paulistano em 2010 e da Escola de Samba Asfaltão, em Porto Velho em 2012 e 2016. Há de se registrar que frequentei, e continuo frequentando inúmeras quadras das agremiações, principalmente as paulistanas do grupo especial e acesso e que com a experiência adquirida ao longo de vinte anos, constituí, percepções e conceitos que colaboram para relacionar e tratar fatos, situações e ocorrências do carnaval dromológico.

Narrar uma cidade, estado ou país no Carnaval é promover o local em âmbito nacional e mundial, fomentando o turismo, exaltando a cultura local e aquecendo a economia. É uma estratégia cada vez mais adotada pelos gestores públicos através de seus agentes de marketing e comunicação, com pretensões de divulgar a cidade através das transmissões dos desfiles na TV Globo.

Por duas vezes atuei nessa frente carnavalesca enquanto gestor de Comunicação uma no Governo Estadual de Rondônia que pleiteou homenagem ao centenário da Estrada de Ferro

¹ Carnaval contemporâneo no formato de desfiles de Escolas de Samba com a inserção de aparatos tecnológicos no carnaval, que modernizaram o evento e deram caráter de espetáculo. Dromologia é uma Ciência que estuda os efeitos da velocidade e os impactos culturais e sociais produzidos pelas novas tecnologias, termo criado por Paul Virilio (1977).

Madeira-Mamoré, na Escola de Samba Acadêmicos do Tucuruvi, de São Paulo no Carnaval de 2013, e que, por fim, optou em ter como enredo o artista Mazzaropi. A outra oportunidade foi na Prefeitura de Porto Velho que pleiteou homenagem à cidade de Porto Velho na Escola de Samba Tom Maior, também no Carnaval de São Paulo no ano de 2014, que também descartou tal possibilidade optando por homenagear o centenário da cidade de Foz do Iguaçu, no Estado do Paraná.

Em síntese, divulgar um local em um desfile de escola de samba, além de promover a cidade para o turismo, fomenta o carnaval local, em que as agremiações locais fazem intercâmbios, treinamentos, cursos e se aprimoram com as grandes escolas do país. Foi justamente através dessa associação que busca promoção turística que cheguei ao meu objeto de análise: dezenove sambas que retratam o norte amazônico entre 1997 a 2016.

Por toda essa vivência-fruto de muitos anos de informações arquivadas, há muito amor, identidade, pertencimento, autoria e planejamento nele envolvido, que, foram se moldando com minha aprovação no Mestrado em Letras, mediante as leituras e as teorias apresentadas pelos Doutores nas aulas do Programa de Pós-graduação, a esse fator de pertença e autoria justifico meu texto em primeira pessoa do singular.

1 CAMINHOS DA PESQUISA, CORPUS, OBJETIVO E CRITÉRIOS DE ANÁLISE

1.1 Objetivo da Pesquisa

Como objetivo geral, foi analisada a Amazônia das narrativas poéticas do Carnaval como resultado de *multilinguagens* em movimento, extraindo delas posições esclarecedoras que inscrevem a forma carioca de narrar na tipologia bruneriana de violação – com narrativas que fogem do didatismo cronológico e o estilo paulistano na tipologia canônica com narrativas lineares e diacrônicas.

1.2 Objetivos Específicos

Como objetivos específicos, optei por: a) analisar posições brunerianas quanto à construção da narrativa da tipologia canonicidade e violação no Carnaval do Rio de Janeiro e em São Paulo; b) mensurar dados quantitativos quantos aos aspectos identitários, linguísticos e literários das Narrativas Carnavalescas sobre a Amazônia c) aferir dados qualitativos quanto a constituição de um imaginário do norte amazônico nessas narrativas poéticas do Carnaval Dromológico e d) investigar as *multilinguagens* do Carnaval.

1.3 Justificativa e Relevância

O objeto do meu estudo são as Escolas de Samba². Elas vão muito além de agremiações carnavalescas que confeccionam itens obrigatórios para julgamento na avenida, conhecidos pelo grande público, popularizado e difundido principalmente pelas transmissões dos desfiles e apuração dos votos dos jurados.

As agremiações são constituídas de inúmeras atividades que se perduram durante todo o ano. Todas devem cumprir requisitos obrigatórios para sua instituição como uma Escola de

² Também chamadas de Agremiações Carnavalesca ou Grêmios Recreativos

Samba de direito, como possuir inscrição em CNPJ, por exemplo, com estatuto e não devem possuir fins lucrativos, muito embora funcione estruturalmente como uma grande empresa com cargos de diretores e chefes de departamentos. Os departamentos mais comuns nas Escolas de Samba são: Cultural, Jovem, Social, Carnaval, Comercial, Marketing, Comunicação, Harmonia, Time de Canto e casais de Mestre Sala e Porta-bandeira. Todos os departamentos são subordinados à presidência da agremiação. Há postos oficiais e remunerados nos quadros das Escolas como: primeiro casal de Mestre Sala e Porta Bandeira, Mestre de Bateria, Carnavalesco, Intérprete, Coreógrafo da Comissão de Frente, Membros da Comissão de Frente, Diretores de Harmonia, Diretor de Barracão.

No elenco artístico de uma escola de samba figuram importantes postos muito valorizados como os das passistas, baianas e velha guarda, há outros postos focados nos bastidores, mas, que sem as suas contribuições, não haveria um espetáculo completo, são eles: merendeiros³, costureiros, soldadores, pintores, alegoristas, aderecistas, eletricitas e demais artistas operacionais. Há unidades de serviços que são importantes para o funcionamento das agremiações, principalmente em eventos festivos, como é o caso do núcleo de chapelaria⁴, lojinha⁵, bilheteria, bar e lanchonete.

Por todo esse aparato gerencial, é notável que haja uma constante profissionalização do Carnaval que culmina em erros mínimos por elas executados na avenida, o que resulta em um espetáculo generoso ao público das arquibancadas e camarotes e que gera ao corpo de jurados um trabalho metódico e detalhado.

Goes (2009) muito bem aborda a pluralidade de temas que “o carnaval nos oferece”, caracterizando-se como uma vasta “fonte inesgotável de assuntos a serem pesquisados sob as mais diferentes perspectivas”, o que comprova “a importância e a dimensão que a celebração alcançou entre nós”. Dentre tantas possibilidades, optei em pesquisar sambas-enredo que, nesta dissertação, trato cientificamente como narrativas poéticas.

Para Vansina (1982, p.160) “as narrativas criam estereótipos populares e toda história

³ Empurradores dos Carros Alegóricos

⁴ Local em que se guarda pertences de frequentadores da quadra

⁵ Local em que se compra camisa e demais lembranças da escola

tende a tornar-se paradigmática e conseqüentemente, mítica, seja o seu conteúdo verdadeiro ou não”. “A Narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, começa com a própria história da humanidade. (...) é fruto do gênio do narrador ou possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise”. (BARTHES, 1985, p. 103). O gênio narrador aqui é constituído por dois sujeitos centrais: o carnavalesco que elabora o texto-mestre⁶ da narrativa de carnaval e o compositor que escreve a poesia⁷ com base nos elementos centrais da sinopse.

A poesia escrita, ganha formas melódicas e desenhos musicais passando a se tornar o hino da Escola de Samba, ou seja, o samba-enredo a ser cantado por toda a comunidade que ecoará por toda a avenida através de um discurso narrativo, onde e quando vários segmentos artísticos se reúnem para dar voz a um discurso. É uma força enunciativa através de uma estrutura de narração sedimentada que alcançou suas especificidades ao conseguir ser forma única de narrativa: um samba cantado ao longo de todo o desfile repetidamente, para embalar a procissão visual com movimentos que vão numa sequência de alas e carros, narrando cinco aspectos de um enredo em São Paulo e sete aspectos de um enredo no Rio de Janeiro.

Depreendo, em Cunha Júnior (2010, p. 47), uma contribuição que explico em diversos momentos da dissertação de que foi com a era dos desfiles no sambódromo, que o carnaval passou por uma modernização, que classifico como “dromologia do carnaval”. Relata o autor que foi com Joãozinho Trinta que os enredos carnavalescos despertaram “nos dirigentes da televisão a atenção para possíveis resultados positivos” para a transmissão dos desfiles carnavalescos, pois o carnaval é “o momento em que o homem não só assistiria, como também participaria de uma programação que o fizesse pensar, conversar e ler”, fazendo com que na televisão durante a transmissão de carnaval fossem oferecidas aos telespectadores “música, teatro, pintura, literatura, cinema, dança e artes populares”. Para esse autor, a aproximação da televisão com o carnaval contribuiu para que o aspecto “artes” na televisão

⁶ Sinopse do Enredo, texto construído pelo carnavalesco para que os compositores escrevam sambas em consonância com os objetivos nele explanado.

⁷ A Letra do Samba-enredo que embalará todo o desfile da agremiação. Nele deverá conter elementos da sinopse com a presença de lirismo. A letra deverá apresentar belos desenhos melódicos que facilitem o canto dos componentes.

possibilitasse que a ópera de rua citasse a ópera clássica.

Diante dessa relevância social, cultural e gama de possibilidades das *multilinguagens* que a temática Carnaval oferece, optei por essa pesquisa no Mestrado para ampliar estudos sobre essa importante celebração brasileira, visto que desconheço pesquisas do Carnaval e seus processos em dissertações de Mestrado e/ou teses de Doutorado, relacionados à área de Letras/Linguística.

Poucas são as pesquisas em Carnaval pelo viés do que produzem em amplo sentido as Escolas de Samba do Brasil. Destaco os trabalhos de Cunha-Júnior (2010, p. 8) que em seu resumo da tese de doutorado, realiza uma prática de “análise de dezessete narrativas do carnavalesco Joãozinho Trinta, apresentadas para julgamento no quesito enredo, no desfile das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro, selecionadas no contexto de seus trinta anos de carreira, com o objetivo de mapear a recorrência dos núcleos temáticos de sua poética”. O pesquisador que é doutor em Letras/Literatura pela UFRJ, chegou a conclusão que Joãozinho Trinta “é o responsável por contundente leitura cultural, social e política do Brasil do final do século XX e início do XXI, refletida na construção de seus enredos apresentados no desfile das escolas de samba”. (CUNHA-JÚNIOR, 2010, p. 8).

Outra investigadora contemporânea com a temática de Carnaval na ótica das Escolas de Samba é Manzini (2012). Doutora em Artes pela UNICAMP pesquisou os “diálogos e estranhamentos que se estabelecem entre os processos de criação nas artes da cena e os processos de criação dos Desfiles das Escolas de Samba”. Yáskara Manzini que atuou como coreógrafa da Comissão de Frente de uma agremiação paulistana durante onze anos, utilizou sua experiência na avenida dos desfiles para apontar as possibilidades de pensar questões do espaço de criação e possibilidade cênicas, discutindo esses processos de concepções e encenações entre o teatro e a Comissão de Frente. Finalmente, outra pesquisa é de Dozena (2009), que aborda sobre as Territorialidades no Samba. Doutor em Geografia pela USP, Alessandro Dozena buscou compreender os diferentes usos do território na cidade de São Paulo sob a perspectiva particular do samba. A pesquisa buscou analisar os mecanismos pelos quais as práticas sociais e representações dos sambistas se territorializam e como os espaços urbanos privilegiam a vivência e o lazer durante o ano todo.

Por essa razão, com essa pesquisa, pretendo preencher a lacuna nas áreas de Letras/Linguística, contribuindo com a pesquisa em carnaval e com leitores que procuram por dados nunca ou poucos explanados em escritos da academia. Não é minha intenção querer que os leitores adotem os elementos que escrevo como única verdade do carnaval, mas, sim, que tenham nesse trabalho uma alternativa de catálogo de conceitos possíveis em muito dos processos e fenômenos do Carnaval dromológico.

Se ao final dessa leitura, os professores doutores, sambistas e os pesquisadores ou não, tiverem compreendido que o Carnaval não é apenas um evento anual ou um período de feriado prolongado, ficarei “academicamente satisfeito”, mas, se os leitores conseguirem assimilar que a) os desfiles são resultados de um trabalho coletivo de toda uma comunidade que trabalham o ano inteiro e b) que os desfiles imprimem na avenida uma marca ideológica dessa comunidade, com devir de identidade, pertencimento, exarando sentimentos e emoções que são expostos através das *multilinguagens*, terei atingido minha meta nesta jornada acadêmica.

1.4 Caminhos da Pesquisa

Além dessa seção metodológica, organizei essa pesquisa de Mestrado pela seguinte formação de elementos textuais: na seção 2, apresento os subsídios necessários para um olhar analítico das narrativas poéticas focados em elementos identitários e literários começando com Mitopoética, Poética e Mimética Aristotélica nas Narrativas do Carnaval Dromológico, Cultura, Identidade e Pertencimento nas Territorialidades do Samba, Estudos de Carnaval e Dromologia Carnavalesca, o Norte Amazônico, Lendas e Imaginação Simbólica, Africanidades Religiosas, Elemento Narrativo maravilhoso, fantástico, belo e sublime e a Dromologia do Carnaval. Também apresento os seguintes aspectos teóricos sobre os Estudos Linguísticos quanto a Narrativas que vão de Aristóteles à Construção da Realidade em Bruner, organizados por Ferreira Netto, com as tipologias características de nível alto: Diacronicidade Narrativa, Normatividade, Canonicidade e Violação, vínculos de Estados Intencionais e a composicionalidade hermenêutica.

Na seção 3, elaboro uma diacronia do carnaval, começando pela Antiguidade com as

festas agrárias, em que se registraram os primeiros elementos que se depreendem “como carnaval”, depois adentro o “carnaval na Idade Média” que era considerado pela igreja católica como uma festa pagã, mas que passa a ser inserido no calendário cristão pela grande adesão popular, relato também sobre o carnaval na “Idade Moderna”, considerado como a festa dos loucos na arte renascentista e chego ao “carnaval contemporâneo”, o carnaval do espetáculo, o carnaval dromológico, do entrudo às escolas de samba. Faço também um levantamento da identidade do carnaval nas cinco regiões brasileiras e abordo o conteúdo como uma epopeia nacional irreverente. Apresento também de forma mais autoral conteúdos que constituem “o notório saber carnavalesco” através das *multilinguagens* em movimento que são constituídos de calhamaços de papéis em que se balizam os julgadores, esses, Mestres e Doutores nas áreas de Movimento, Ritmo, Dança, Linguagens e Artes Visuais. O que consta nos calhamaços de papeis são todos os elementos espetaculares confeccionados por profissionais artistas que desenvolvem atividades que vão desde a desenhar uma fantasia à planejar a instalação de movimentos nas alegorias grandiosas dos desfiles.

Na seção 4, apresento três subseções com análises distintas das narrativas, que são os sambas-enredo, no intuito de extrair deles, em um primeiro momento, as análises que promovam discussões dessas narrativas de Carnaval quanto ao aparecimento da Amazônia de acordo com os critérios de análise a serem explicitados na subseção 1.6.

1.5 Método aplicado

Esta pesquisa de Mestrado é do tipo exploratória, pois, através desse método, tem-se uma maior aproximação com as situações alvo pesquisadas, ou com a problemática apresentada, que no caso deste trabalho, é como se constitui a imagem do norte amazônico nas narrativas poéticas na dromologia do Carnaval carioca e paulistano.

Quanto à abordagem, esta pesquisa é do tipo qualitativa e quantitativa. Qualitativa no primeiro momento (subseção 4.1) porque tende a ser descritiva, preocupando-se com os acontecimentos e fenômenos ligados quanto aos elementos de composição relacionados às

linhas teóricas da linguística, pelo viés da narratologia, identidade e o maravilhoso literário.

Como procedimento de pesquisa, adotei, nesta primeira etapa (subseção 4.1), a análise de quatro sambas, sendo dois de Escolas de Samba do Rio de Janeiro e dois de Escolas de Samba de São Paulo. Esse tipo de pesquisa envolve uma relação dinâmica entre identidade, pertencimento, canonicidade, violação, o mundo real, imagético, fantástico, sublime e maravilhoso compostos pelos sujeitos carnavalescos, ou simplesmente pelos compositores de sambas. Assim, a pesquisa de cunho qualitativo é de caráter indutivo, apoia-se na observação e interpretação dos dados. Segundo Bardin (2011, p. 147) este tipo de análise

É uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, em seguida, por agrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos”. As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidades de registro, no caso da análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão das características comuns destes elementos.

Já no segundo momento (subseção 4.2 e 4.3), a pesquisa é quantitativa porque tende a apontar dados estatísticos sobre quais significados constituem um imaginário do norte amazônico nas narrativas paulistanas e cariocas no Carnaval Dromológico. Para essa abordagem adotei, como procedimento, a análise de dezenove sambas-enredos retirados de um recorte histórico de 1997 a 2016 apresentados por dois dos maiores carnavais brasileiros. Conforme Mazzoti e Gewandsznajder (2002, p. 163), nesse tipo de pesquisa usa-se um variado número de procedimentos e instrumentos de coleta de dados. Nesse sentido, utilizo as observações e análise de documentos que foram fundamentais para o delineamento e para a análise desse estudo. Segundo Silva Edna (2005, p. 21), a “pesquisa quantitativa considera que tudo pode ser quantificável, o que significa traduzir em números opiniões e informações para classificá-las e analisá-las. Tal pesquisa requer o uso de recursos e de técnicas estatísticas (percentagem, média, mediana, etc)”.

1.6 Corpus

Delimitei o *corpus* pelo recorte dos Carnavais de 1997 a 2016 das Escolas de Samba dos Grupos Especiais do Rio de Janeiro e de São Paulo que tenham feito alusão à Amazônia ou a seus estados do Norte. É o que na esfera de carnaval é chamado de enredos “CEPs”⁸ ou “homenagens”, geralmente inclusive, patrocinado pelo lugar homenageado. O *corpus* está configurado nesse trabalho em duas formas: um para a investigação qualitativa e outro para a quantitativa, melhor explanador a seguir.

1.6.1 Corpus da investigação qualitativa

Serão objetos de minhas análises que visam extrair elementos identitários linguísticos e literários, quatro narrativas poéticas de agremiações da era dromológica do Carnaval Paulistano e Carioca, conforme quadro organizado a seguir:

Quadro 01 - *Corpus* a ser analisado na subseção 4.1

Ano	Estado	Escola de Samba	Enredo	Homenagem
1997	SÃO PAULO	X-9 paulistana	<i>Amazônia, a dama do universo</i>	Amazônia
2001		Leandro de Itaquera	<i>Os seis segredos do Ariaú</i>	Amazônia
1997	RIO DE JANEIRO	Grande Rio	<i>Madeira-Mamoré, a Volta dos que não foram lá no Guaporé</i>	Rondônia
1998		Beija-Flor	<i>Pará: O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu</i>	Pará

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

Como consta no quadro, serão analisados na subseção 4.1, dois sambas-enredo que narram a Amazônia com foco no Estado do Amazonas (X-9 paulistana e Leandro de

⁸ Código de endereçamento postal. Em desfile de Escola de Samba é conhecido como enredo que narra uma cidade.

Itaquera), um com narrativa sobre a lendária construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré em Rondônia (Grande Rio) e finalmente um sobre narrativa paraense (Beija-Flor).

1.6.2 *Corpus* da investigação quantitativa

Serão objetos de análises quantitativas todas as narrativas poéticas de agremiações do recorte histórico de 1997 a 2016 da era dromológica do Carnaval Carioca e Paulistano que totalizam um contingente de dezenove sambas-enredos, conforme quadro a seguir:

Quadro 02 - *Corpus* a ser analisado nas subseções 4.2 e 4.3

Ano	UF	Escola de Samba	Enredo	Homenagem
1997	S Ã O P A U L O	X-9 paulistana	Amazônia, a dama do universo	Amazônia
2001		Camisa Verde e Branco	Sertanista e indigenista sim, mas por que não? Orlando Villas Boas	Amazônia
2001		Leandro de Itaquera	Os seis segredos do Ariaú	Amazônia
2005		Tatuapé	Pará, a Heroica história de nossa história, berço cultural de nosso povo.	Pará
2009		X-9 paulistana	Amazônia.... Conseguimos conquistar com o braço forte... do esplendor da Havea Brasiliensis à busca pela terra sem males.	Amazônia
2011		Vila Maria	Teatro Amazonas: Manaus em Cena	Manaus
2016		X-9 paulistana	Açaí-guardiã! Do amor de Iacá ao esplendor de Belém do Pará.	Pará
1997	R I O	Grande Rio	Madeira-Mamoré, a Volta dos que não foram lá no Guaporé	Rondônia
1998	D E	Beija-flor	Pará: O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu	Pará
1998	J A	Salgueiro	Parintins, A Ilha do Boi-Bumbá: Garantido X Caprichoso, Caprichoso X Garantido	Parintins
1998	N E	Tradição	Viagem Fantástica ao Pulmão do Mundo	Amazônia
2002	R O	Portela	Amazonas, esse Desconhecido. Delfrios e Verdades do Eldorado Verde	Amazonas
2004		Beija-flor	Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz	Manaus
			Pediu pra Pará, parou! Com a Viradouro eu vou pro Círio de Nazaré	

2004		Viradouro		Pará
2004		Portela	Lendas e Mistérios da Amazônia	Amazônia
2006		Grande Rio	Amazonas, o Eldorado é Aqui	Amazonas
2008		Beija-flor	Macapaba: Equinócio Solar, Viagens Fantásticas ao Meio do Mundo	Macapá
2008		Grande Rio	Do Verde de Coari vem meu Gás, Sapucaí!	Coari
2013		Imperatriz	Pará - O Muiraquitã do Brasil - Sob a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia	Pará

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

Como consta no quadro, serão analisados nas subseções 4.2 e 4.3 seis sambas-enredo sobre a Amazônia, cinco narrativas sobre o Estado do Pará, duas sobre a cidade de Manaus, duas sobre o Estado do Amazonas, uma sobre a cidade amazonense de Coari, uma de Parintins nesse mesmo Estado, uma narrativa poético-musical sobre a cidade de Macapá e também, uma narrativa carnavalesca sobre a lendária construção da EFMM em Rondônia.

1.7 Critérios de Análise

Os critérios de análise são constituídos pelas seguintes categorias e subcategorias: a) aspectos identitários com viés de pertencimento, folclorismo, religiosidade e indigenismo; b) aspectos linguísticos com viés narratológico de predominância da construção da realidade de tipologia de canonicidade e violação; c) aspectos literários sob viés do maravilhoso. No segundo momento apresento a constituição à luz do Bruner como se constituíram as narrativas amazônicas no Carnaval paulistano – com predominância da tipologia canônica - e no Carnaval carioca – com predominância da tipologia de violação. Na última parte da dissertação, a intenção é a de apresentar como a Amazônia foi constituída a partir dessas narrativas que anunciaram o norte-amazônico com um discurso regular de indigenismo, folclorismo e de elementos afro-religiosos. Esses itens são melhores expressos no quadro a seguir:

Quadro 03 – Critérios de Análise

Categoria	Subcategorias
Aspectos Identitários	Pertencimento, folclorismo, afro-religiosidade e indigenismo
Aspectos Linguísticos	Narrativas da tipologia de canonicidade e de tipologia de violação
Aspectos Literários	Maravilhoso

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

Esses critérios de análise serão norteados pelos estudos e autores mencionados na seção 2, que começo a explicar a partir do próximo parágrafo.

2 APORTE TEÓRICO

Nesta Seção, para subsidiar a pesquisa, utilizarei o arcabouço de teorias consagradas que serão apresentadas em subseções.

2.1 SUBSÍDIOS PARA UM OLHAR ANALÍTICO DAS NARRATIVAS POÉTICAS

Balizarão esses escritos os aportes teóricos sobre Mitopoética, Poética e Mimética Aristotélica nas Narrativas do Carnaval Dromológico, Cultura, Identidade e Pertencimento nas Territorialidades do Samba, Estudos de Carnaval e Dromologia Carnavalesca, o Norte Amazônico, Lendas e Imaginação Simbólica, Africanidades Religiosas, Elemento Narrativo maravilhoso, fantástico, belo e sublime e a Dromologia do Carnaval.

2.1.1 Mitopoética, Poética e Mimética Aristotélica nas Narrativas do Carnaval Dromológico

“Também aquele que ama o mito, é de certo modo, filósofo”.
Aristóteles, *Metafísica*.

Mielietinski (1987, p. 50) afirma que a utilização do mito, seja como procedimento artístico ou como visão do mundo que fundamenta esse procedimento é um fenômeno significativo da literatura desse século. Mielietinski observa ainda que, embora o mito e a história apresentem-se sempre como opostos, ainda assim, ambos não podem ser separados.

As narrativas são construídas de forma original, ou seja, não há o que deva ser julgado como fictício ou como real por essa razão, uma narrativa quando criada é constituída de um caráter mítico, é o que esclarece Eliade (2002, p. 7) ao classificar o mito como uma “história verdadeira, narrativa extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”.

Secco (1998, p. 159) classifica como mitopoética a carga de lirismo exposta em uma narrativa pela “sua inventividade verbal e à utilização de mitos, ritos e sonhos como caminhos ficcionais em que o autor dá vida aos objetos e aos elementos constituintes do espaço”. Desse modo, a mitopoesia é uma constante em enredos e sambas-enredo de uma agremiação carnavalesca, na qual os narradores carnavalescos escrevem as narrativas no texto mestre, sob a licença do real, mas utilizando-se também do fantástico transposto nos mitos, nos sonhos e nos mistérios como matéria ficcional. Esses, relacionados aos sentimentos compostos pelo imaginário do narrador, numa visão de mundo decorrente de uma conjuntura histórica que é determinada pelas condições de produção do sujeito carnavalesco.

Relaciono o saber carnavalesco do Carnaval dromológico e todo o seu processo de criação exposto na avenida, também com os processos teóricos da poética e mimética de Aristóteles que Palhares (2013, p. 15) descreve como a “importância capital na história do pensamento humano e da crítica literária” o autor relata que esta obra e seu arcabouço de pensamentos “permanece como um marco para as teorias da estética literária e teatral e, até os dias atuais, são poucas as obras sobre poesia que abrigam tantas portas para a compreensão”.

Para Aristóteles, a arte estética poética se dá como aquela que produz alguma coisa, mas que sempre se correlaciona de forma sistemática com uma forma de imitação, o que o

filósofo caracteriza como *mimese*. O que fez Aristóteles, segundo Palhares (2013, p. 15) foi “lançar um conceito fundamental da mimética como marca distintiva da natureza imitativa da arte literária, levando em consideração o modo como se narram, os critérios de eficácia e excelência da narração e suas categorias como foco, tempo, espaço e personagem”.

No carnaval da dromologia, as Escolas de Samba são miméticas, ou seja, produzem uma narrativa sistêmica à imitação, não como um recontar de uma história, mas sim como algo recriado, através de inúmeros elementos espetaculares abordados na seção 2, que permitem bases infinitas para inventividade e interpretações do que está sendo narrado, categorizadas em: a) foco – a escolha do recorte para contar a narrativa carnavalesca, que é o enredo do desfile; b) tempo – que consiste no período de preparação e construção de alegorias, fantasias e samba para o grande dia do desfile; c) espaço – que se traveste de passarela de desfiles formatada em molde de palco para apresentação da narrativa com arquibancadas para os expectadores e d) personagem – que é o elemento central, que relaciono principalmente como o enredo escolhido pela agremiação para ser narrado na avenida. A mimese para Aristóteles não é só didática, mas, é também verossímil, como relaciona Santoro (2007, p. 07) mencionando que:

O seu sentido não emana do engano de passar uma aparência por uma essência, mas da verdade proveniente da representação. A imagem do tigre não quer ser o tigre – nem quer assustar como se o mesmo fosse, mas a imagem do tigre mostra como o tigre é, até para aquele que nunca teve a oportunidade de estar diante de um espécime real. Não apenas a representação não engana, ela também é capaz de ensinar, de dar a ver as coisas, em estado de mais fácil contemplação.

Está nítido, portanto, mais um dos elementos da poética de Aristóteles com o Carnaval contemporâneo: a verossimilhança técnica que os narradores carnavalescos se empoderam a partir do seu imaginário para transmitir o que será alegórico e emitido para a avenida através de carros, adereços e fantasias. Tal verossimilhança é apresentada pelo pensador conforme segue:

O ofício do poeta não é descrever coisas acontecidas, ou ocorrência de fatos. Mas isso quando acontece, é segundo as leis da verossimilhança e da necessidade. [...] A diferença entre historiador e poeta é a de que o primeiro descreve fatos acontecidos e o segundo fatos que podem acontecer. Por isso que a poesia é mais elevada e filosófica que a história (ARISTÓTELES, 1451a 36 – b 11).

Finalmente, relaciono o saber carnavalesco, produzido principalmente pelos sujeitos carnavalescos das Escolas de Samba, com o que Aristóteles aclama de beleza da mitopoesia:

O belo, seja um ser animado, seja qualquer outro objeto, desde que igualmente constituído de partes, não só deve apresentar nessas partes certa ordem própria, mas também deve ter, e dentro de certos limites uma grandeza própria; de fato, o belo consta de grandeza e de ordem; portanto, não pode ser belo um organismo excessivamente pequeno, porque nesse caso a vista confunde-se, atuando num momento de tempo quase imperceptível; e tampouco um organismo excessivamente grande, como se se tratasse, por exemplo, de um ser de dez mil estádios, porque então o olho não pode alcançar todo o objeto no seu conjunto, e fogem, a quem olha, a unidade e a sua orgânica totalidade (ARISTÓTELES, 1450 b 34-1451 a 4).

A beleza do que deve ser apresentado na avenida pelas agremiações, com analogia nas considerações do filósofo, deve possuir medidas exatamente proporcionais ao que se pretende narrar. As alegorias, fantasias e o samba-enredo devem produzir sentidos firmes, ordenamento e organização cênica, na medida sensata, nem micro e nem macro, evitando o senso de perdição na imensidão formada entre a escola, os julgadores e o público.

2.1.2 Cultura, Identidade e Pertencimento nas Territorialidades do Samba

Para abordar o termo cultura, sabe-se que desde 1871, quando Edward Tylor empregou pela primeira vez a expressão, são inúmeras as vertentes teóricas que abordam esse conceito. Apesar da sua polissemia, a cultura está enraizada no imaginário popular com limitações a variadas expressões artísticas, na medida em que a ilusão social da maioria determina que só é culto aquele que é dotado de boas práticas comportamentais e/ou que pertença a uma classe social de nível elevado.

De acordo com Eagleton (2011, p. 9) a “cultura é considerada uma das duas ou três palavras mais complexas de nossa língua [...]” Mais complexa do que o termo cultura, para o autor, somente o termo “natureza”, que é o seu oposto. Cultura é uma palavra latina, vem do verbo *colere*, que significa cultivar.

Segundo Bruner (1997, p. 20), a cultura é “superorgânica, mas ela também molda a

mente de indivíduos. Sua expressão individual é parte da produção de significado, a atribuição de significados a coisas em diferentes contextos em ocasiões particulares”. Ainda para esse autor, “é a cultura que fornece as ferramentas para organizarmos e entendermos nossos mundos de maneira que sejam comunicáveis. A característica distintiva da evolução humana é que a mente evoluiu de uma forma que permite que os seres humanos utilizem as ferramentas da cultura”.

Na contemporaneidade, a cultura é confundida com as noções de desenvolvimento, educação, bons costumes e comportamentos de elite. Para evitar tal confusão, a ampliação do conceito de cultura encontrou em Canclini (2006, p. 28) uma vertente coerente e plausível, explicada a seguir:

A abrangência do conceito proporciona dois inconvenientes: 1- apesar de ter produzido uma equivalência entre as culturas, ela não conseguiu dar conta das desigualdades entre elas. Ou ainda: de como as diferenças se transformaram em desigualdade. 2- na medida em que pensa todos os fazeres humanos como cultura, ela não dá conta da hierarquização desses fazeres e o peso distintivo que possuem dentro de uma determinada formação social.

Os estudos de Bhabha (1998, p. 63) concordam com essa concepção e promovem debates para a expressão “diferença cultural”. Esse autor menciona que “a cultura só emerge como um problema, ou uma problemática, no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças, nações”. Por essa razão, há uma “necessidade de pensar o limite da cultura como um problema da enunciação da diferença cultural rejeitada”.

Sobre essa diferença, Amaral (2015, p. 15) aponta-nos os estudos do pluricultural, mencionando que a “Pluralidade Cultural se torna, então, um desafio para a sociedade atual. Respeitar as diferentes culturas vai além do simples ato de tolerância, antes disseminado nas escolas e espaços religiosos”. Segundo essa autora, Pluralidade Cultural, “também significa lutar por um mundo em que o respeito às diferenças seja a base de uma visão de mundo cada vez mais rica e transformadora”.

Menciona Bruner (1997, p. 23) que “os seres humanos não terminam em suas próprias

peles, eles são expressões de uma cultura”, sendo assim, os homens expressaram-se pelo que foram durante sua formação identitária e inscrição de pertencimento, elementos que abordo a partir de agora.

Para traçar estudos sobre identidade e pertencimento nessa dissertação, optei por abordar o samba como um grande elemento territorial composto por comunidades geográficas distintas umas das outras. Gonçalves (2013, p. 105), relata que há “nos centros e nas áreas periféricas de muitas cidades brasileiras, um número expressivo de pessoas, com interesses e projetos de vida variados”, mas que se integram em comunidade nos “grupos musicais, rodas, divertem-se em bares, clubes, quadras e terreiros e apreciam essa expressão cultural que agrega música, dança, performance e encontros festivos”. Nas Escolas de samba, tal ação não é diferente.

As agremiações são compostas geralmente por pessoas de um mesmo bairro, que desenvolvem em seu cotidiano diversas tarefas e se integram no ato de “pertencer” a mesma comunidade sambista, é o que aponta Dozena (2010, p. 113) mencionando que ser “da Unidos do Peruche”, “da Pérola Negra”, “da Nenê da Vila Matilde” ou “da Vai-Vai” expressa para a maioria das pessoas um forte sentimento de pertencimento à escola de samba e ao lugar”.

Para Gomes (2002, p. 119) o sentimento de identidade e de pertencimento, embora subjetivo, tem sempre um sentido:

A identidade é simultaneamente uma forma de relação social e uma forma de representação espacial que resulta em um certo tipo de territorialidade. Em outros termos, essa identidade não é um dado irredutível da realidade, mas sim uma construção, que associa de maneira vital e orgânica os vínculos entre um grupo e seu território. Cada manifestação deste tipo de territorialidade tem, no entanto, seus interesses, suas propriedades e seu alcance definido em contextos que lhes são próprios.

Há outro fator essencial para a difusão de noção de pertencimento à territorialidade no samba entre os desfilantes, tal fator, pode ser notado na letra do samba-enredo em que, por exemplo, os trechos da narrativa poética referendam: “sou Mangueira”, “sou Império Serrano”, “minha Estácio de Sá”, “minha Portela”, trechos que demarcam os componentes a um sentimento de pertencimento territorial e identidade.

As relações de identidade e pertencimento ao lugar são desenvolvidas no processo de apropriação e territorialização do espaço. Isto se dá quando os sujeitos ultrapassam a necessidade da apropriação de um *locus*, ou seja, quando se desenvolvem, neste local, valores ligados aos seus sentimentos e à sua identidade cultural e simbólica, reformulando o espaço no qual vivem, ao qual se identificam e se sentem pertencer (RAFFESTIN, 1993).

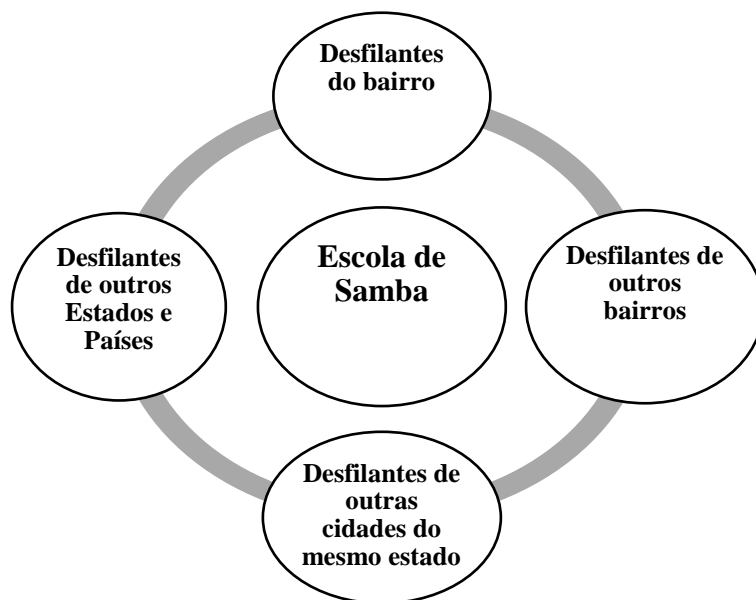
O sentimento de pertencimento está ainda relacionado à aproximação, da ligação com o local. É uma ideia de enraizamento, em que o indivíduo constrói e é construído, planeja e se sente parte de um projeto, modifica e é por ele modificado. (SILVA 2013, p. 204).

Devo relacionar que nem sempre os componentes das Escolas de Samba são propriamente do mesmo bairro ou da comunidade da agremiação, é o que assegura Dozena (2010), mencionando que o “samba é mais do que um estilo musical, ele tem grande importância na formação e na afirmação da identidade das comunidades e está relacionado a lei de pertencimento em relação a um grupo ou a um lugar específico”, mas é importante salientar, que pode ocorrer deslocamento de sambistas de outros pontos territoriais:

Essa identificação com o lugar faz com que muitas pessoas se desloquem de um ponto a outro da cidade para frequentar determinada roda ou Escola de Samba. Uma das características das práticas sociais atreladas ao samba é a mobilidade e a fluidez. Essa constante fluidez pode ser observada na dinâmica das escolas e rodas de samba, movimentos e projetos de samba. (DOZENA, 2010).

Essa fluidez ocorre principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas não é um fenômeno de exclusividade interna, ou seja, há locomoção de sambistas de um bairro para outro, bem como pode ocorrer também, a mobilidade de sambistas oriundos de diversas cidades, Estados e até mesmo países, que se identificam na zona de pertencimento a comunidades paulistanas e cariocas, que se deslocam para ensaios nas quadras das agremiações e também para desfilarem ou assistirem as apresentações das Escolas de Samba. Para melhor relacionar esse fenômeno, desenvolvo um esquema na figura a seguir o registro dessa ocorrência, que se embasa nos meus estudos a respeito do tema Carnaval:

Figura 01 – Mobilidade de Sambistas na Fluidez Carnavalesca



Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

Cabe salientar ainda que não se pode confundir o turismo com o pertencimento. É sabido que os Carnavais do Rio de Janeiro e em São Paulo recebem turistas de diversas partes do mundo, mas o que abordei nessa seção, foi a adesão de ordem identitária e de sentimento de pertencimento de sambistas que se deslocam frequentemente para participarem das atividades na comunidade em que está instalada a “sua” Escola de Samba.

2.1.3 Estudos de Carnaval e Dromologia Carnavalesca

Bigmani (2002, p. 106) afirma ter feito uma pesquisa com sujeitos britânicos no final da década de 80, o resultado da pesquisa na época apontou o Carnaval como a quarta imagem representativa do Brasil para os britânicos, “perdendo apenas para o futebol, os problemas econômicos e o café”, respectivamente. É provável que hoje os dados tenham mudado já que a lembrança do Carnaval está atualmente muito próxima do futebol. Isso ocorre pelo fato de que quando a pesquisa foi realizada, nos anos 80, o fenômeno da dromologia ainda não tinha moldado o Carnaval brasileiro ao espetáculo que se impulsionou somente a partir do início dos anos 90.

A imagem do Carnaval do Brasil é difundida principalmente pelas belezas das

mulheres do nosso país, assim, a imagem do Brasil no exterior de acordo com Bignami (2002) e Ouriques (2005) é composta por duas vertentes, uma relaciona o país as suas belezas naturais (praia, sol, mar, calor, floresta amazônica, etc.) e outra à sensualidade das mulheres brasileiras, classificadas com adjetivos como ‘sem pudor’, ‘sensual’ e ‘maliciosa’, e que “são conquistáveis com pouco dinheiro” (BIGNAMI, 2002, p. 115). Para Ouriques (2005, p. 121), no Brasil, é explicitamente exaltada a vertente das belezas naturais e o país é acometido por uma prática implícita da sensualidade, que macula a imagem da mulher:

É essa dupla imagem, de um país ‘bonito por natureza’ e jardim dos prazeres’, que permanece e se reforça com a disseminação, inclusive ideológica, do turismo como atividade econômica importante para localidades, cidades, estados e regiões do país. Evidentemente, a segunda imagem não é explorada explicitamente pela maior parte do capital turístico e pelo Estado, por conta de problemas morais e jurídicos, mas pululam evidências de que a mulher brasileira é encarada como um atrativo turístico de caráter sexual, reproduzindo o mesmo tipo de realidade experimentada por outros países periféricos como a Tailândia.

Já numa perspectiva interna, o Carnaval é a festa com maior índice de popularidade entre os brasileiros. Suas edições a cada ano já se transfiguram como rituais. A classificação do carnaval enquanto ritual nacional está presente nos trabalhos de Da Matta (1990) e Bruhns (2000). De acordo com Da Matta (1990), o ritual nacional consiste naquele evento extraordinário que pára ou muda radicalmente as atividades da coletividade (nação). Assim como os estrangeiros, os brasileiros veem o Brasil como o país do carnaval. O calendário nacional, muitas vezes, é modificado (adiantado ou atrasado) em razão da proximidade dessa data. Durante quatro dias, o país ‘estaciona para pular’ ou acompanhar os festejos, os quais recebem grande divulgação dos meios de comunicação de massa. É quase impossível não se contagiar quando ‘tudo é carnaval’. (BRUHNS, 2000, p. 92).

Os estudos de Bakhtin (1993, p. 6) também contribuem para essa noção de ritualização da festa de Carnaval entre os povos:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo.

Na corrente de Bakhtin, segue Da Matta (1990) afirmando que “o carnaval contém uma essência igualitária, em que as relações de espontaneidade e afetividade vividas em ‘casa’ extrapolam para a ‘rua’, o espaço da rua se transforma temporariamente no espaço de casa”. Bakhtin contempla esse “extrapolar” como um homem com “visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado” que “pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida” e que “isso criava uma espécie de dualidade do mundo”. (BAKHTIN, 1993, p. 5).

Em entrevista para o documentário “A Narrativa de Carnaval” no canal youtube, o pesquisador, carnavalesco e crítico de Carnaval Professor Doutor Milton Cunha confirma o que mencionou Bakhtin. Cunha-Junior relata que o

samba é democrático, o samba engloba pessoas que entram desconhecidas e saem aplaudidíssimas dali para a fama. Então é preto, branco, rico, pobre, gordo, magro, gostosa, horroroso, desdentado e todo mundo igual, todo mundo tentando contar a mesma história. (A narrativa de Carnaval, Canal Youtube Aventura de Ler, 2011, 8:26 min).

O carnaval, na atualidade, passou por um fenômeno de modernização chamado Dromologia, conceito desenvolvido por Virilio (1977) que, etimologicamente, é proveniente do vocábulo grego “*dromos*” que na língua portuguesa ganhou a significação de corrida dos processos tecnológicos. Dromologia é uma ciência estudada por Virilio (1977) que analisa os efeitos da velocidade processual na sociedade, sobretudo no meio cultural e social, produzidos pela inserção das tecnologias na arquitetura, no audiovisual e nos transportes. A dromologia é responsável por diferentes alterações na estrutura do acontecimento, tanto para benefícios quanto para malefícios. Contudo, a abordagem apresentada nessa dissertação de mestrado é sobre a sua ocorrência no Carnaval das Escolas de Samba que ocorre de forma avassaladora e que contribui para o que hoje conhecemos como espetáculo, no formato de corrida ou ainda nas paradas de desfiles.

Segundo Virilio (1977, p. 121), a aceleração contemporânea “impõe novos ritmos aos deslocamentos das coisas” e ela

tem de ser vista como um momento coerente da história. Para entendê-la, é necessário e urgente reconstruir, no espírito, os elementos que formam a nossa época e a distinguem de outras. A revolução industrial, o capitalismo e a tecnologia da informação, devido á sua velocidade e ao seu alcance, criaram uma civilização mundial. A revolução é o movimento, mas o movimento não é uma revolução.

A partir do final dos anos 80, as escolas de samba passaram por um processo dromológico, ou seja, receberam intervenção tecnológica em suas alegorias, fantasias e adereços. Apresento abaixo um quadro elaborado com base nas minhas experiências de Carnaval acerca dos seus processos de modernização.

Quadro 04 – Itens do Carnaval antes e depois da Dromologia

Item	Antes da Dromologia	Na contemporaneidade
Alegorias	Carros sem movimentos de esculturas, sem iluminação adequada.	Carros com elementos em movimento, esculturas gigantescas e inúmeros pontos de iluminação e painéis de Leds.
Comissão de Frente	Comissões de frente tradicionais, com componentes em saudação sem elementos teatrais e indumentárias simples.	Integrantes com indumentárias estilizadas, com coreografia marcada e elementos teatrais, gestuais no padrão de <i>shows</i> .
Adereços e Fantasias	Fantasias feitas de animais, geralmente de faisões, pavões e avestruz.	Fantasias feitas também de elementos sintéticos e sustentáveis, possibilitando o reaproveitamento para outros desfiles.
Construção do Texto Mestre	Elaboração do texto mestre com base somente em leitura de livros, sem a possibilidade de verificar imagens atuais de elementos possíveis para inserção na narrativa do enredo.	Possibilidade de pesquisa em sites eletrônicos, com a realização de captação de fotos, imagens que concedem originalidade e fidelidade ao elemento alegórico a ser construído.

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

Muitos são os processos que a dromologia trouxe ao carnaval, esses, pretendo explicar com riqueza de detalhes em futura tese de doutorado.

2.1.4 O Norte Amazônico

Não é intenção aprofundar os estudos geográficos e históricos desta região nesta

seção, mas realizá-los, nas seções cinco e seis, na medida em que as narrativas a serem analisadas demandem essa necessidade.

Para delimitar de que parte da Amazônia se fala cientificamente, é necessário segundo Tavares (2011, p. 107) responder uma pergunta: “de que Amazônia tratamos? Podemos tratar da Amazônia a partir dos vários conceitos, tais como o político-administrativo, o econômico e o da Amazônia Sul Americana. Podemos então falar de uma Amazônia brasileira e de uma Pan-Amazônia”. Para essa autora há diversas formas de se classificar a Amazônia:

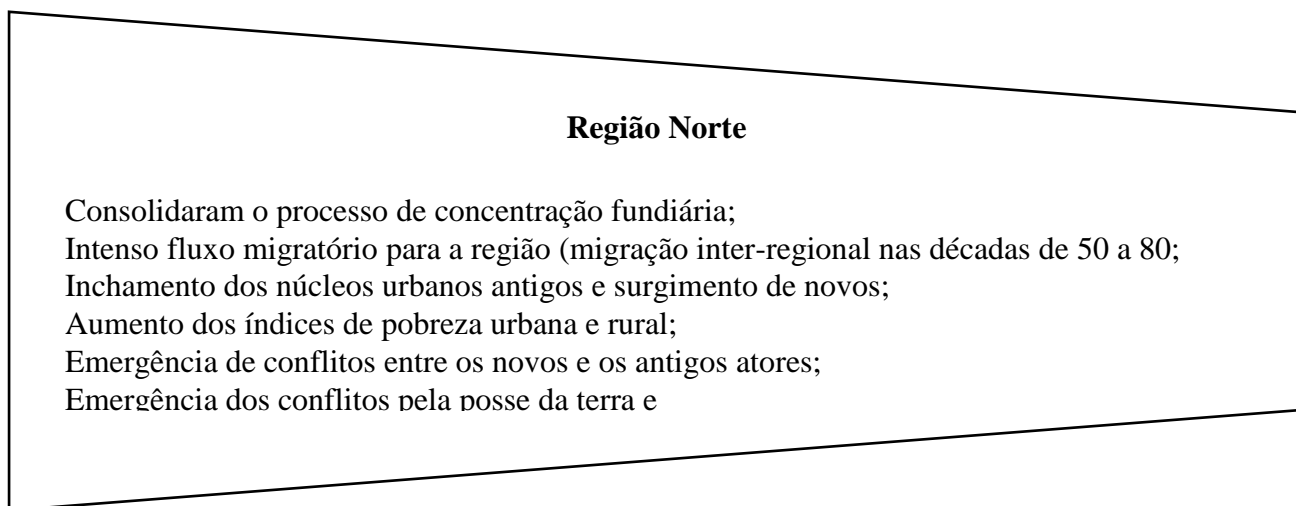
Com o conceito político-administrativo estamos nos referindo ao conceito de Região Norte, o conceito econômico refere-se a Amazônia Legal, estabelecida na década de 50 para o novo planejamento de integração territorial da região, e o conceito de Pan-Amazônia refere-se a Amazônia Sul-Americana, que integra parte do território dos países limítrofes da Amazônia brasileira.

Nesta dissertação de Mestrado, são apresentados os estudos narrativos que poeticamente cantam a Amazônia no conceito específico da Região Norte. Compõem essa região os Estados do Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins.

Tavares (2011, p. 119), relata que “a Amazônia foi conquistada e ocupada pelos portugueses do século XVII a XIX, que utilizaram de várias estratégias de ocupação do território – as fortalezas, as missões religiosas, a política pombalina. Em seguida, é a economia da borracha que consolida os contornos territoriais atuais da região”.

Embasado nos escritos de Tavares (2011, p. 117) sobre a sociedade e economia da Região Norte, apresento, a seguir, as características socioeconômicas dos Estados do norte amazônico:

Figura 02 – Características Socioeconômicas dos Estados da Região Norte



Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

Muitos são os problemas que rondam a região habitada pela população nortista, entre eles, Tavares (2011, p. 119) destaca que há uma urgente “necessidade de melhorias das condições de Saúde, Educação, Saneamento Básico e de atividades geradoras de renda que atendam a diversidade socioambiental”. A autora afirma que “nesse contexto, a região constitui um campo fértil de possibilidades de pesquisas e estudos e a Geografia tem muito a contribuir, diagnosticar, avaliar e propor para a sociedade e o território amazônico”.

Para além dos “problemas e mazelas” muitas são as políticas governamentais que colaboram com a preservação do lugar, como as unidades de conservação amazônicas. É o que levanta o instituto sócio ambiental - ISA, especializado em pesquisas sobre a Amazônia:

Hoje, 23,5% (1.063.167,54 km²) da Amazônia brasileira encontram-se sob alguma forma de unidades de conservação seja de proteção integral (8,7% - 433.160,28 km²) – principalmente Parques Nacionais, Reservas Biológicas e Estações Ecológicas; seja na forma de unidades de uso sustentável (13% - 742.048,01 km²) na forma de Reservas Extrativistas, Reservas de Desenvolvimento Sustentável e Florestas Nacionais, entre outras categorias.

Os habitantes povos indígenas predominam essas unidades. Ainda em consonância

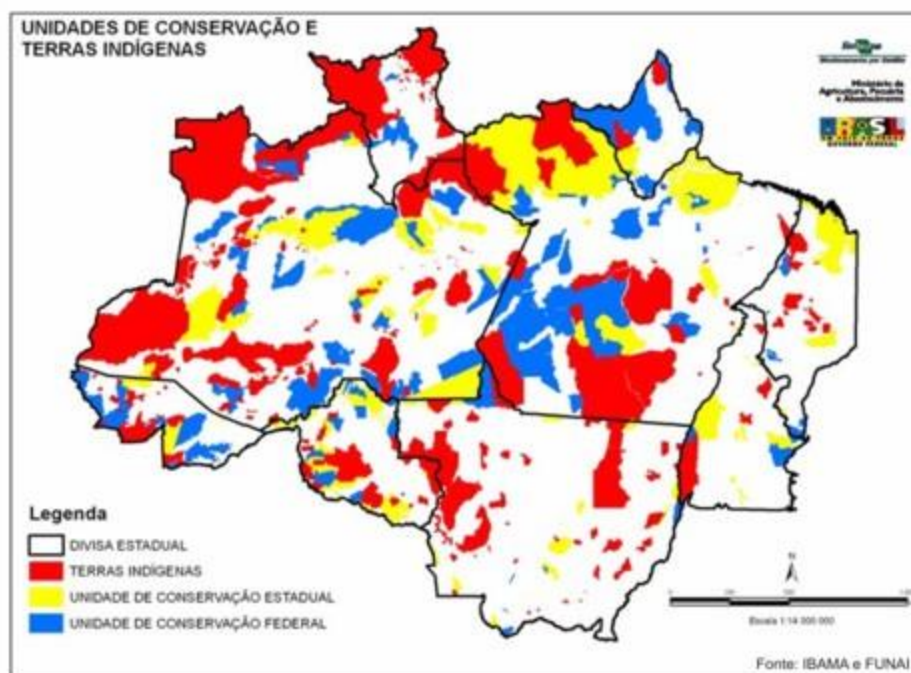
com os estudos do instituto, há uma vasta diversidade de povos indígenas ignorados em pleno século XXI pela grande maioria dos brasileiros. Segundo esse instituto (2014: 3) “atualmente encontramos no Brasil 227 povos, falantes de mais de 180 línguas diferentes” Segundo o órgão, no país há cerca de 600 mil indígenas “dos quais cerca de 450 mil vivem em terras a eles destinadas ou em núcleos urbanos próximos a elas, enquanto outros 150 mil vivem em diversas cidades do país”.

O ISA (2014, p. 6) aponta que as Terras Indígenas são as terras tradicionalmente ocupadas pelos índios e que são:

Asseguradas aos índios pela Constituição Federal³, que somam hoje 628 áreas, ocupando uma extensão total de 1.100.490,78 km² (13 % do território nacional). Na Amazônia brasileira encontram-se 98% da extensão das terras indígenas, (são 1.084.665,46 km², 21,6% da superfície da Amazônia), distribuídas em 406 áreas.

Para melhor visualizar as terras indígenas apresento o mapa a seguir:

Figura 03 – Unidades de conservação e terras indígenas



Fonte: <http://www.defesanet.com.br/toa/noticia/15056/Cresce-disputa-pelas-terras-dos-indios-no-pais/>

"Os índios estão sob fogo cerrado". A frase, da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, professora emérita da Universidade de Chicago e professora titular aposentada da Universidade de São Paulo (USP), explicita o sentimento de especialistas em relação à questão indígena no Brasil, "As terras indígenas e as unidades de conservação, terras mantidas fora do mercado, estão sendo mais do que nunca cobiçadas." Portal ISA.

A Amazônia está inscrita em uma condição histórica e geográfica que gera no imaginário o indício de cultura periférica, é o que bem menciona Gonçalves (2004, p. 21) relatando que "as imagens construídas pelo estrangeiro ou mesmo pelo brasileiro não egresso das populações periféricas da Amazônia estão permeadas pelo imaginário e concepções alienígenas", conta esse autor que essa visão está "mais preocupada em retratar a geografia, a fauna e a flora da região". É ainda relevante salientar nesse tópico, a contribuição de Gonçalves (2004, p. 21) ao relacionar que esta visão imaginária registra costumeiramente o nativo indígena de "forma depreciativa ou fantasiosa".

2.1.5 Lendas e imaginação simbólica

"Mas há uma outra definição na qual me reconheço plenamente, a da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi, e talvez não seja, mas que poderia ter sido. [...] Pois bem, creio ser indispensável a toda forma de conhecimento atingir esse golfo da multiplicidade potencial. A mente do poeta, bem como o espírito do cientista, em certos momentos decisivos, funciona segundo um processo de associação de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis e divertidas". (Italo Calvino) – *As cosmômicas*, 1965.

Sales (2007) compreende que as lendas "conservam quatro características do

conto popular e do folclore: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade" e que "a imaginação simbólica pode evocar ressonâncias adormecidas, seja de forma individual ou coletiva" portanto, as lendas são como uma ressignificação de elementos do imaginário popular que serão explanadas à medida que surgirem nas letras das narrativas poéticas analisadas.

O imaginário não é um simples conjunto de imagens que vagueiam livremente na memória e na imaginação. Ele é uma rede de imagens na qual o sentido é dado na relação entre elas; as imagens organizam-se de acordo com certa lógica, certa estruturação, de modo que a configuração mítica do imaginário depende da forma como arrumamos nele nossas fantasias. É dessa configuração que decorre o nosso poder de melhorar o mundo, recriando-o, cotidianamente, pois o imaginário é o denominador fundamental de todas as criações do pensamento humano (DURAND, 2001).

Gomes (2016, p. 543) menciona que as imagens se fixam no imaginário, em torno de núcleos organizadores da simbolização, que polarizam:

Em cada núcleo, ou polo, há uma força homogeneizante, ordenadora de sentido, que organiza semanticamente as imagens, configurando-as, miticamente, em três estruturas, que gravitam em torno de três esquemas matriciais básicos: heroico (separar), místico (incluir) e sintético (dramatizar). O primeiro põe em ação imagens e temas de luta (do herói contra o monstro, do Bem contra o Mal), o segundo, imagens assimiladoras, e o terceiro põe em conjunto imagens divergentes, integrando-as numa ação.

O imaginário, portanto, não pode ser configurado como aglutinação de imagens, mas sim como bem menciona Durand (2001), "uma rede de imagens na qual o sentido é dado na relação entre elas; as imagens organizam-se de acordo com certa lógica, certa estruturação, de modo que a configuração mítica do nosso imaginário depende da forma como arrumamos nele nossas fantasias", ainda segundo o pensamento desse autor, é "dessa configuração que decorre o nosso poder de melhorar o mundo, recriando-o, cotidianamente, pois o imaginário é o denominador fundamental de todas as criações do pensamento humano".

O imaginário carnavalesco também é constituído dessa configuração, pois recria o mundo através de imagens alegóricas e demonstra o cotidiano de forma metafórica, essa,

não constituída da obrigatoriedade da verdade histórica de fatos, mas constituída, sim, de uma narrativa imaginária, organizada através de elementos simbólicos. Todos esses elementos transmitem um sentido e evocam uma lógica sequenciada e determinada pelo texto mestre construído pelo narrador carnavalesco. As Escolas de Samba da dromologia não estão preocupadas com o “politicamente correto”, nem em contar uma narrativa de forma “redonda” em que, por exemplo, mostra-se Pedro Álvares Cabral como “descobridor” do Brasil, mas sim em recontar a história de forma colorida e imaginada pelo Carnavalesco, em alguns casos, até mesmo narrando que sua chegada pode ter sido em um navio amarelo repleto de mulheres dançando com músicas típicas de Portugal e esse amarelo pode representar a chegada da riqueza e as mulheres de modo alegórico podem representar uma “oferta” aos nativos do Brasil na época.

2.1.6 Africanidades Religiosas

“Tenho muitas dúvidas e também na certeza que a minha fé responderá o que acontece com a natureza pois sou Babalorixá, represento a humanidade busco no jogo de búzios, resposta para tanta calamidade para isto, invoco o Orixá mensageiro, único e verdadeiro que traduz as palavras do senhor do destino e faço uma pergunta que a resposta nem imagino. Diga-me com sua sabedoria e franqueza o que fizemos para despertar a ira da natureza?”
 Texto Mestre da Escola de Samba Mancha Verde (2012)

Não é objetivo, nessa subseção, a abordagem dos aspectos de intolerância e preconceito aos quais os praticantes do Candomblé têm sofrido. A perspectiva abordada aqui é sobre as africanidades religiosas é abordar a ritualização dos símbolos maravilhosos e fantásticos que operam nessa religião. Segundo Gois (2013, p. 321) essa ritualização “se organiza a partir do culto aos Orixás, Inquices e Voduns, divindades originárias do panteão africano, e também incluem as Entidades do universo mítico-religioso do Brasil, tais como Caboclos e Marujos, considerados, por alguns, espíritos de antepassados e geralmente subordinados àquelas outras divindades supracitadas”. No candomblé, há também uma supremacia divina chamada de Olorum, o criador do mundo. Santos (2010, p. 30) diz que “seu culto é feito através das divindades que ordenam o mundo e a vida das pessoas”.

Verger (2000, p. 451), outro estudioso que se aprofunda sobre essa temática, afirma que “o culto aos Orixás é uma designação do Deus Supremo Olorum. Ao decidir criar o mundo, Olorum encarregou a Oxalá, seu filho primogênito, a tarefa de executá-la, providenciando para ele o que fosse necessário. Esse, no entanto, fracassa na tarefa designada, e tal função é então repassada para Odudua”, ente que criara o universo com a ajuda de outros Orixás. Dessa forma, conta Gois (2013, p. 324) que:

Cada Orixá se encarregou de um domínio da criação: Oxossi com as matas e Ossaim com as folhas; Iemanjá com as águas salgadas e Oxum com as águas doces, e assim sucedeu com Ogum, Xangô, Iansã, Oxalá, dentre outros. Após a criação do mundo, os Orixás viveram e reinaram aqui na terra como homens e depois retornaram ao Orum, de onde vieram. Por esse motivo, eles podem ser compreendidos tanto como força da natureza, quanto como ancestral divinizado.

Os estudos de Gois (2013) são norteadores para a compreensão de elementos do Candomblé, por isso transcrevo-os para assimilação em pilares, conforme quadro a seguir:

Quadro 05 - Pilares para assimilação de elementos afro religiosos

Pilar	Referencial
Pós-criação do mundo	Conta esse tópico que os “Orixás viveram e reinaram aqui na terra como homens e depois retornaram ao Orum, de onde vieram”. (2013, p. 324).
Chegada à existência terrena	Narra esse pilar que uma pessoa “ao chegar à existência terrena, nasce sob a proteção de um Orixá, que o adotará como filho e o auxiliará em sua trajetória terrena. Daí, compreendemos o porquê das festas e obrigações dos adeptos dessas religiões”. (2013, p. 324)
O Terreiro de Candomblé	Esse espaço “compreende toda a área ou terreno em que está localizado o Barracão ou salão de festas, as casas ou quartos de Santo, a cozinha, a camarinha e as áreas ao ar livre em que estão assentados os Caboclos, Exus e os Santos que ficam no tempo, ou seja, na natureza. (2013, p. 329)
Ritualização	Conta o autor que a religião é “marcada pelo canto, pela dança e pela comida. É através de alimentos ritualisticamente preparados que os adeptos do Candomblé saúdam seus Protetores divinos que retribuem em graças (saúde, força, energia, prosperidade) o alimento recebido. Desse modo, a comida preparada ritualisticamente constitui, ela mesma, uma prece, uma oração, que opera uma transformação no ato mesmo de sua realização. (2013, p. 334)

Fonte: Gois (2013)

Ao longo das análises das narrativas poéticas, à medida que demandarem os aparecimentos dos Orixás, será abordado com maior amplitude os elementos fantásticos de cada uma dessas divindades sublimes.

2.1.7 Elemento Narrativo (maravilhoso, fantástico, belo e sublime) e Dromologia do Carnaval

Nesta subseção, a abordagem será pela forma como se desenvolve a presença do elemento fantástico nas narrativas.

Bessière defende que “o relato fantástico é mais uma duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio cognitivos” (BESSIÈRE 2012, p. 201). Para a autora, o fantástico provoca um efeito estético da ordem do emocional, o que parece sugerir que o fantástico não é fixo, não é algo definitivo em um relato, ele depende de um acontecer que está relacionado aos aspectos culturais e pessoais do meio.

Para Marçal (2014, p. 2) o elemento fantástico “apresenta motivos, personagens e acontecimentos que se referem a uma fenomenologia” ainda para essa autora:

No Fantástico, as personagens sob o ponto de vista do narrador estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais - inserindo-os, desta forma, na ordem convencional da natureza - e a admissão da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos que organizam o conhecimento burguês da realidade.

Todorov (1970) assinala que o Fantástico corresponde ao tempo da indefinição, de uma incerteza, pois quando tal ambiguidade resolve-se, o texto penetra no campo ora do Estranho ora do Maravilhoso. Relata Todorov (2007, p. 30-31) que “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”. O autor menciona também que “aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é

parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós”.

Lovecraft (1987, p. 1-2) menciona que o leitor precisa ter “uma certa dose de imaginação e capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia” para poder se envolver na trama que vai, exatamente, discutir sobre temas que ultrapassam a habilidade de compreensão do ser humano. Com isso, Lovecraft (1987, p. 4-5) nos apresenta uma outra condição necessária para o fantástico: a derrogação ou a suspensão das leis da natureza, a única defesa que temos, segundo ele, contra as agressões do caos e dos demônios do espaço desconhecido. Esse sentimento primordial é expresso na forma mais elementar de cultura, o folclore, através das figuras macabras e demoníacas. A literatura, então, assume o papel de manifestação cultural ao também expressar histórias que envolvam fenômenos sobrenaturais ou qualquer outro tipo de assunto que provoque o medo (LOVECRAFT, 1987, p. 1).

Para Furtado (1980, p. 36) de fato, “a essência do fantástico reside na capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer um deles.

De acordo com Frota (2012, p. 128), “o estranho procura restabelecer a ordem da natureza ao racionalizar os acontecimentos que poderiam facilmente cair no sobrenatural”. Há o anseio de que se mantenha o *status quo*, ou seja, o período anterior ao acontecimento aparentemente extraordinário”. Para esse autor, “com esse gênero, tanto o narrador quanto as personagens têm as suas convicções mantidas, as suas crenças são respeitadas e preservadas, mesmo que a história pareça conspirar contra elas”.

Frota (2012, p. 128) afirma que “o maravilhoso não questiona ou nega qualquer manifestação metaempírica. Se um fantasma aparecer, ou um nigromante ressuscitar um demônio, tal improbabilidade (em nosso mundo racional e científico), por mais que possa chocar as personagens, acaba sendo aceito”.

O estudo de Barbas (2002, p. 2) faz uma construção teórica acerca da terminologia do termo sublime, tal termo “tem suas raízes na antiguidade, etimologicamente vem do

latim *sublimis* composto de *sub-limen* -o que está suspenso na porta, o lintel entre duas colunas, diretamente ligado à arquitetura de algo elevado que está acima da cabeça do homem”. Longino é o maior colaborador dessa expressão sobre o “sublime”, que trata de um estilo grandioso ou elevado e no qual, segundo Barbas, “vai ser procurado não nos valores estilísticos, mas sim numa faculdade originária de conceber pensamentos elevados, numa riqueza espiritual interior que ultrapassa os limites do usual, diretamente relacionada com o êxtase”. Em Longino (1965, p. 100), o sublime é o belo poético na sua expressividade genuína que “consiste numa certa excelência e distinção de expressão”. Para esse autor, o efeito da linguagem elevada é o “não persuadir os ouvintes, mas exaltá-los; e sempre, e de todos os modos, o que nos arrebatava com admiração diz mais do que o que apenas persuade ou gratifica”.

É pelo belo que, segundo Burke (1757, p. 25), “a poesia, a pintura e as outras artes afetam o homem, fazendo a transfusão das suas paixões de um peito para outro, e sendo muitas vezes capazes de enxertar um deleite na malvadez, na desgraça ou até mesmo na própria morte”. Esse estudioso menciona que o belo provoca “amor, ou alguma paixão idêntica a ele”.

A partir do que todos esses autores reportaram sobre o fantástico, maravilhoso, sublime e belo e, a partir desse momento, transpondo para os desfiles das Escolas de Samba, as agremiações não estão inscritas na obrigatoriedade de narrar histórias reais, ou como são chamadas “os enredos 3x4 (três por quatro)”⁹. As Escolas de Samba apresentam motivos, personagens e acontecimentos que se referem ao fantástico como um fenômeno narrativo, como por exemplo, no desfile da Grande Rio de 1997, em que o carro abre-alas foi uma locomotiva rosa em alusão a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e a cor escolhida, rosa, representou as insanas doenças tropicais e locais que acometiam os trabalhadores da epopeia rondoniana. Outro exemplo dessa filiação das agremiações carnavalesca ao fantástico pode ser encontrado em outro momento do desfile dessa mesma escola, para representar o diabo. A comissão de frente da Escola de Samba estava composta por monstros com tubos gigantes que sugavam as vidas dos operários que tiveram suas

⁹ Enredos “redondos” com elementos históricos reais e sequenciais sem a interferência dos elementos fantásticos e maravilhosos.

vidas ceifadas por inúmeras doenças do canteiro de obras. Trata-se, esse exemplo, da solução encontrada pelo narrador carnavalesco para mostrar que a ferrovia era do diabo.

Nos desfiles da dromologia de Carnaval, as Escolas de Samba estão autorizadas a narrar o que quiserem sob a proteção desses elementos que são místicos, misteriosos, mas que causam emoção, paixão, beleza e felicidade. É comum notar nas arquibancadas as pessoas em estado catártico, imbuídos por um amor carnavalesco maior de sambista e que, olhando para o céu, cantando o samba-enredo com as mãos no peito, não seguram as lágrimas. O Carnaval é assim, misterioso, com forças maiores, aclamados por suas narrativas fantásticas que despertam afetos nas pessoas e que como menciona Burke (1757) seus seres “fazem a transfusão das suas paixões” para o mágico desfile de Carnaval. Por essa razão, são, os desfiles de Carnaval, tão esperados pelos sambistas e participantes.

2.2 ASPECTOS BRUNERIANOS PARA CONSTRUÇÃO DA REALIDADE DAS NARRATIVAS POÉTICAS

Para também subsidiar as análises sob o aspecto da narratologia, vou utilizar o arcabouço de teorias consagradas, começando pelos estudos narrativos de Aristóteles à Construção da Realidade em Bruner, organizados por Ferreira Netto, como as características de nível alto: Diacronicidade Narrativa, Normatividade, Canonicidade e Violação, vínculos de Estados Intencionais e a composicionalidade hermenêutica. Válido comentar que minhas análises ficarão restritas as características de Canonicidade e Violação.

2.2.1 Dos Estudos Narrativos de Aristóteles à construção da Realidade em Bruner, organizados por Ferreira Netto

“A Poética”, de Aristóteles (384 a.C – 322 a.C), aborda a tradição da exposição de fatos trágicos. Para Machado (2006, p. 24), “Aristóteles, quando faz uso da palavra trágico, emprega-a no sentido solene e desmedido contudo, esse emprego condiz simplesmente com o uso que se fazia da palavra na época em que viveu o filósofo”. Ainda em conformidade

com os estudos desse autor:

A análise aristotélica está centrada em questões que envolvem a estrutura formal e a organização interna do gênero tragédia. Toda essa análise da poesia trágica é realizada em comparação com outros tipos de poesias, como a comédia e a epopeia, com o objetivo de obter uma espécie de classificação.

Sobre o termo “tragédia”, Aristóteles (1975, p. 245) o define como uma “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes do drama, não apenas pela narrativa, mas também mediante seus atores, suscitando no interlocutor o terror e a piedade e tendo por efeito a purificação de suas emoções”.

O autor constitui a tragédia de acordo com as seguintes partes: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e música. Sousa (2015) afirma que o primeiro e mais importante elemento da tragédia “é a estruturação dos acontecimentos”, ainda para a pesquisadora, a tragédia é uma ação acabada e inteira que “tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual apareceu naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos”. As narrativas transmitem valores sobre cultura, aspectos sociais, costumes de uma sociedade, entre outros. Barthes (2011, p.19) afirma que:

a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes e mesmo opostas.

Bruner (1991, p. 01) relata que desde o iluminismo “o estudo da mente se centrou principalmente em como o homem alcança o “verdadeiro” conhecimento do mundo”. As pesquisas brunerianas, nesse sentido, afirmam que “os empiricistas concentraram-se na interação da mente como o mundo externo da natureza, esperando achar a chave na associação e nas ideias, enquanto os racionalistas procuraram nas próprias faculdades mentais os princípios da razão verdadeira”. Para esse autor, o objetivo em ambos os casos “era descobrir como nós alcançamos a realidade, isto é, como nós adquirimos a perfeita

convicção no mundo, um mundo que é como sempre foi entendido como imutável e que está, como sempre esteve”, para ser observado.

Bruner (1991, p. 04) compreende que a narrativa é o meio pelo qual organizamos nossas experiências e nossas memórias. Para ele, “ao contrário das construções geradas por procedimentos lógicos e científicos que podem ser destruídas por causa de falsificações, as construções narrativas só podem alcançar verossimilhança”.

Outro autor que discorre sobre o caráter constitutivo das narrativas é Bremond (1973). Para ele, (*apud* Barthes) toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação. Assim, não há sucessão não há narrativa, mas, como exemplos: descrição (se os objetos do discurso são associados por uma contiguidade espacial), dedução (se eles estão implicados), efusão lírica (se eles evocam por metáfora ou metonímia) etc. Não há, portanto, integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não coordenados. (BARTHES (2011, p. 118).

Bruner (1997, p. 46) classifica as narrativas por algumas características peculiares. E é por essas características que balizarei as análises das narrativas poético-amazônidas na seção IV. Ainda segundo Rodrigues (2016, p. 77), Bruner afirma que “a sequencialidade da narrativa é uma de suas propriedades mais importantes, pois toda narrativa é composta por uma sequência singular de eventos, estados mentais e seres humanos como personagens ou atores envolvidos nos eventos”. Também nos estudos brunerianos, as narrativas são consideradas poderosas quanto a sua historicidade, não importando se é constituída de imaginário ou de elementos “reais”. Afirma Bruner (1997, p. 47) que “a sequência das suas sentenças, e não a verdade ou falsidade de quaisquer dessas sentenças, é o que determina sua configuração geral ou enredo. É essa sequencialidade singular que é indispensável para a significância de uma história e para o modo de organização mental em cujos termos ela será captada”. Tal afirmação pode ser aplicada aos desfiles das Escolas de Samba pois, como já mencionei, o que é considerado pelo corpo de julgadores não é a veracidade dos elementos narrados pela agremiação, mas sim, como a história se constituiu na avenida, principalmente pela originalidade ao texto mestre e pela sequência do que foi planejado em

alas, alegorias e fantasias. É esse planejamento que conduz o significado da narrativa e gera no público expectador, principalmente no avaliador, a noção de organização. Em conformidade com minhas vivências carnavalescas, traço em síntese no quadro a seguir, três pilares narrativos para o sucesso de um desfile:

Quadro 06 – Os três pilares narrativos de um desfile

Pilar Narrativo	Ação Narrativa	Elemento Narrativo
Planejamento	Elaboração do Texto Mestre	Construção
Execução	Retratar o que consta no Texto Mestre através do Samba-enredo, alegoria, fantasia	Constituição
Acabamento	Beleza plástica das fantasias, alegorias e adereços	Tratamento

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

Retomando à classificação bruneriana de narrativas (1991, p. 59), o autor apresenta dez características que estão presentes em uma narrativa. São elas: 1) diacronicidade, 2) particularidade, 3) vínculos de estados intencionais, 4) composicionalidade hermenêutica, 5) canonicidade e violação, 6) referencialidade, 7) genericidade, 8) normatividade, 9) sensibilidade ao contexto e negociabilidade e 10) acréscimo narrativo. Por meio dessas características, esse autor busca compreender como a narrativa “opera como instrumento mental de construção da realidade” (BRUNER, 1991, p. 5), características essas que retrato a partir da próxima subseção.

2.2.2 Organização das Narrativas e a Construção da Realidade em Ferreira Netto

Ferreira Netto (2008, p. 53) retoma essas características proposta por Bruner (1991) e as organiza em dois grupos, conforme quadro a seguir:

Quadro 07 – Organização das narrativas Brunerianas segundo Ferreira Netto

Nível	Tipo	Característica
	Particularidade	Como afirma Ferreira Netto (2008, item 2.5.3.1.1, p. 80) as particularidades contribuem para estabelecer referências pessoais ou coletivas. As particularidades são os elementos próprios da interpretação literária (léxico, elenco de personagens, de locais, cenários em que a narrativa se desenvolve) selecionados no conjunto de época ou contexto contendo referências pessoais ou coletivas.
	Referencialidade	Fonte contextual da qual se extraem as particularidades. A aceitabilidade de uma narrativa, porém, não pode depender de referência estrita à realidade na

Nível Baixo		medida em que isso impediria o seu aspecto ficcional. A “verdade” narrativa é julgada por sua verossimilhança e não por sua veracidade. (Bruner, p. 9-10).
	Genericidade	Os gêneros, para Bruner (1996, item 2.5, p. 81), são “modos culturalmente especializados de focar e comunicar o que se refere à condição humana”, além de ser uma linguagem habilitadora que proporciona o pensamento de forma sui generis (Cf. BRUNER, 1991, item 2.5.3.1.2, p. 81)
	Sensibilidade ao Contexto e Negociabilidade	A "Sensibilidade ao Contexto e Negociabilidade" é uma característica fundamental ao ato de narrar oralmente experiências pessoais, à interação face-a-face, pois a produção da narrativa depende diretamente do contexto, embora sua interpretação seja negociável e não absoluta. Como afirma Bruner (1997a, item 2.5.3.1.3, p. 82), as realidades humanas “resultam de processos prolongados e intrincados de construção e negociação, profundamente imbricados na cultura”.
	Acréscimo Narrativo	Para Bruner (1991, item 2.5.3.1.4, p. 82), as narrativas produzidas pelo ser humano “fazem acréscimos”. Nesse sentido, uma história do mundo narrativo é sempre composta de vários eventos, momentos e vivências que vão recebendo inclusões no transcurso do tempo.
Nível Alto	Diacronicidade Narrativa	De acordo com Bruner (1991, item, 2.5.3.2.1, p. 83), uma narrativa apresenta eventos que se sucedem no decorrer do tempo, não de um tempo abstrato ou marcado pelo “relógio”, mas sim de um “tempo humano” (Cf. RICOEUR, 1997, item, 2.5.3.2.1, p. 83, subjetivo e, que, portanto, não corresponde à temporalidade real.
	Normatividade	Bruner (1997a, item 2.5.3.2.2, p. 84) observa que as “narrativas são construídas apenas quando são violadas pelas crenças constituintes de uma psicologia popular
	Canonicidade e Violação	Para Bruner (1991, item 2.5.3.2.3, p. 84), uma narrativa deve conter um “enredo canônico que foi quebrado, violado ou desviado”
	Vínculos de Estados Intencionais	Uma narrativa, de acordo com Bruner (1997a, item 2.5.3.2.4, p. 89), busca compreender “razões”, e não “causas”, isto é, busca as intenções que estão subjacentes às ações humanas das quais procuram extrair significados da vida cotidiana. Para esse autor, “as razões podem ser julgadas, podem ser avaliadas segundo o esquema normativo das coisas” (BRUNER, 1996, item 2.5.3.2.4, p. 85).
	Composicionalidad e Hermenêutica	Toda história bem contada é constituída de suas partes, que relacionadas entre si, formam um todo narrativo coeso e coerente. Bruner (1997, item 2.5.3.2.5, p. 86) chama isso de “círculo hermenêutico” ou “composicionalidade hermenêutica”. Em outras palavras, para esse autor não se pode explicar uma história; tudo que se pode fazer é dar a ela várias interpretações.

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação com bases nos estudos de Bruner (1991).

2.2.1.1 Características de Nível Alto

Ferreira Netto (2008, p. 53) estabelece dois conjuntos de organização. Uma de “características de nível alto e outra de características de nível baixo”. Para esse autor, “ambos os grupos atuam diretamente na formação das narrativas, sendo imprescindíveis para a sua manutenção”. Segundo Ferreira Netto (2008, p. 53), “as características de nível baixo atuam de forma concreta, diretamente sobre os elementos da narrativa e sobre fatos

próprios da enunciação”, já as “características de nível alto são referências subjetivas que atuam indiretamente sobre a realidade”. Para balizar as análises das narrativas poético-amazônidas, utilizarei o aporte teórico das características brunerianas de Nível Alto, porque segundo Ferreira Netto (2008, p. 61)

No que diz respeito às características de nível alto, entendemos tratar-se de fenômenos subjetivos que se compõem a partir dos de nível baixo, e são gerados a partir da existência da própria narrativa. Embora a diacronicidade possa ser tomada como um fenômeno externo, Bruner (1991) salienta que o tempo é um tempo subjetivo, que não se sujeita às vicissitudes da temporalidade real. Desse ponto de vista, entendemos que o autor proponha que a narrativa, bem como a música, ou a direção espacial, manifesta-se numa só dimensão, tratando-se de um fenômeno linear.

Passo, então, a discorrer sobre as características de Nível Alto através das subseções a seguir.

2.2.2.1.1 Diacronicidade Narrativa

Bruner (1991, p. 5-6) menciona que “uma narrativa é uma exposição de eventos que ocorrem com o passar do tempo. É irreduzivelmente durativa. Pode ser caracterizada em termos aparentemente não-temporais (como uma tragédia ou uma farsa), mas isso apenas resume quais são os padrões fundamentais dos eventos que ocorrem”, ou seja, com os estudos desse autor, o que é constatado nessa diacronicidade “é o tempo humano e não o tempo abstrato ou o tempo do relógio”. Esse tipo de Narrativa é muito frequente nos desfiles de Escolas de Samba, principalmente em concordância com o que cita Bruner (1991, p. 6) mencionando que “é o tempo cuja significação é determinada pelo significado atribuído aos eventos em seu próprio ritmo”. Em desfile de Escola de Samba, os eventos aparecem de forma não temporal, sendo sua obrigação como adverte Nelson Goodman (1979, p. 28), narrar aquilo que “inclui um conjunto de maneiras de construir e de representar a ordem sequencial, diacrônica, de eventos humanos, dentre os quais a sequência de orações em “estórias” escritas ou orais” é determinada pelo enredo, criado pelo narrador carnavalesco.

Outro elemento da Diacronicidade Narrativa, mencionada por Bruner (1991, p. 28),

que figura nos desfiles das Escolas de Samba são as convenções dos meios não-verbais, que assim “como a leitura da esquerda-para- direita e de cima-para-baixo das histórias em quadrinhos e das janelas de catedral”, se transfiguram nas alegorias, adereços e nas fantasias elaboradas pelo narrador carnavalesco, o que segundo Bruner, “está subjacente a todas essas formas para representar narrativas” e ainda para esse autor se configura como “um modelo mental cuja propriedade definidora é o seu padrão único de eventos no tempo”.

2.2.2.1.2 A Normatividade

Embasado em anotações das aulas de Vegini (2016), durante o mestrado em Letras, foi possível analisar que “uma narrativa é necessariamente normativa já que sua forma de discurso baseia-se em uma violação de uma expectativa convencional, ou seja, a violação pressupõe uma norma. Bruner (1991, p.14), sobre isso afirma que essa condição “fundadora da narrativa” levou diversos teóricos como “de Hayden White e Victor Turner até Paul Ricoeur — a propor que a narrativa está centradamente preocupada com a legitimidade cultural”. Para os estudos brunerianos e para uma nova geração de acadêmicos, “não surpreendentemente, a maneira de analisá-las começou a explorar as normas implícitas inerentes ao testemunho legal, cuja forma é principalmente através da narrativa” (BRUNER, 1991, p. 15) sobre esse assunto, o autor se aprofunda relatando que “na segunda metade do século vinte, como o aparato de ceticismo chega não só a ser aplicado para duvidar da legitimidade de realidades sociais herdadas, mas também para questionar os verdadeiros modos pelos quais nós apreendemos ou construímos a realidade, o programa normativo da narrativa (literário e popular) mudou”.

Bruner menciona que Todorov:

viu a poética da narrativa como um fato existente na própria língua, confiando que o uso das transformações linguísticas dará conta de todas as ações humanas mais subjetivas, menos certas, e, sobretudo, sujeitas à dúvida sobre sua construção. Não é simplesmente que o “texto” se torne dominante, mas que o mundo ao qual ele hipoteticamente se refere é sua criação.

Bruner (1991, p. 16), ainda afirma em síntese, que a narrativa na normatividade não

tem que dar certo posto que “é projetada mais para conter esquisitices do que para solucioná-las”, afirma também o autor em seus estudos, que “a normatividade, em resumo, não é histórica ou culturalmente terminal. Sua forma muda com as preocupações do momento e das circunstâncias que cercam sua produção”.

Transferindo para o Carnaval os estudos de Bruner sobre a normatividade, depreendo que, nas narrativas poético-amazônidas das Escolas de Samba, as esquisitices são sempre bem-vindas e não há compromisso ou uma obrigatoriedade de razões para solucionar uma história. A única preocupação do narrador carnavalesco é contar uma narrativa que, para obter a consagração da nota dez dos julgadores deve apresentar fielmente uma sequencialidade planejada pelo próprio autor, no texto mestre. Assim, nas narrativas de Carnaval das agremiações, é possível assistir bois-voadores, avestruzes homossexuais, papagaios negros, florestas azuis e rios coloridos.

2.2.2.1.3 A Canonicidade e Violação

Canonicidade é uma característica ou qualidade do que é legítimo, verdadeiro e soberano. Os estudos brunerianos mencionam que “nem toda sucessão de eventos recontada constitui uma narrativa, mesmo quando é diacrônica, particular” e relata que “alguns acontecimentos não justificam que se fale sobre eles” classificando-os como “sem-graça” e não uma história”. (BRUNER, 1991, p. 11). Ainda, para esse autor, uma narrativa “para se tornar apta a ser contada, precisa ter implicitamente um enredo canônico que foi quebrado, violado, ou desviado” de maneira a violentar o que se chama de “legitimidade do enredo canônico”.

Bruner (1991, p. 11) menciona que as “violações aos enredos canônicos são tradicionais e são violações prontamente reconhecíveis como situações familiares humanas: a esposa traidora, o marido corneado, o inocente espoliado e assim em diante. Costumeiramente, essas são situações convencionais das narrativas”.

Novamente é possível transportar esse elemento narrativo para o campo das Narrativas poético-carnavalescas, isso porque as Escolas de Samba não têm se preocupado em contar histórias canônicas, ao contrário, comentem a violação para torná-las possíveis de serem apresentadas na avenida. Menciono, como exemplo, a agremiação carioca

Acadêmicos do Grande Rio ao contar a história de Maricá e Santos nos carnavais de 2014 e 2016 respectivamente. Ao narrar a cidade de Maricá e Santos o Carnavalesco optou em fugir do enredo diacrônico no formato 3x4, que conta a história, as belezas e as magias do local para apenas estimular o turismo, ao contrário, o autor fez um recorte desses espaços ao cantar as cidades optando por soluções que violam essa canonicidade territorial. Em 2016, o narrador carnavalesco da Escola de Samba cantou: "Fui no Itororó beber água, não achei. Mas achei a bela de Santos e por ela me apaixonei" a comissão de frente mostrou um Pelé criança que sambou com uma bola já a narrativa de 2014 mostrou no carro abre-alas um imponente piano da cantora Maysa, ilustre moradora da cidade de Maricá dizia a narrativa poético-musical naquele ano: "O mar quando quebra na areia / desliza na beira da praia. / Ao som do piano, poesia no papel / Maysa compondo, estrela no céu". Para Bruner (1991, p. 11) esse elemento "é talvez, o que torna o contador de histórias inovador uma figura poderosa em uma cultura. Ele pode ir além dos enredos convencionais, levando as pessoas a verem acontecimentos humanos por meio de um novo ponto-de-vista, de uma maneira que elas nunca haviam notado nem sequer sonhado".

Bruner (1991, p. 12) relata que para Todorov "a função de uma narrativa inventiva não é tanto fabular novos enredos, mas sim reapresentar aqueles já familiares que eram incertos ou problemáticos" para desafiar o leitor a novas atividades de interpretação.

O cânone nos desfiles de Carnaval, que homenageiam cidades, é muito esperado pelo grande público, principalmente pelos moradores do local homenageado. Há, portanto, muita expectativa diante da chegada do grande momento de assistir pela TV. Contudo, no momento em que o desfile acontece e a violação apresenta outros recortes narrativos, optando pelo que não é "tradicional", há uma resistência que causa inúmeros problemas de aceitação dos habitantes. Sendo assim, surgem diversas críticas dos moradores e da imprensa dos locais homenageados devido a abordagens adotadas nos desfiles. Há aqui uma situação investigativa agora, mas que pretendo abordar em outros estudos. Tal situação se refere sobre às projeções imaginárias inscritas na ótica da Análise de Discurso de Linha Francesa (AD), sob os estudos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi. Gostaria de salientar que muitas são as cidades homenageadas nos desfiles dromológicos, como Cuiabá, Belém,

Manaus, São Luiz, Recife, mas que pretendo analisar em momento oportuno, no doutorado.

2.2.2.1.4 Os Vínculos de Estados Intencionais

Searle entende que Intencionalidade é uma propriedade lógica que tem a característica de ser direcional, segundo sua explicação se um estado *x* é intencional haverá sempre uma resposta para perguntas como: a que se refere *x*? Em que consiste *x*? (SEARLE, 1995, p. 2).

Searle (1995, p. 37) menciona que “as crenças, temores, esperanças e desejos é a forma de atribuir Intencionalidade”. Bruner (1991, p. 6) afirma que as narrativas estão rodeadas de intencionalidades, “narrativas são sobre pessoas que agem em um cenário, e os acontecimentos devem ser pertinentes a seus estados intencionais enquanto estiverem atuando - com suas convicções, desejos, teorias, valores e assim por diante”. Esse autor, porém, adverte que a intencionalidade na narrativa “nunca determina completamente o curso dos eventos, uma vez que uma personagem com um estado intencional particular poderia fazer praticamente qualquer coisa”.

É o que Bruner (1991, p. 7) advoga sobre um elemento de liberdade que “em alguma medida, a intervenção está sempre presente” na história a ser narrada. Os estudos brunerianos, nesse sentido, revelam que as pessoas podem “predizer algo dos estados intencionais de uma personagem”, mas que isso será meramente indicativo de “como ela se sentirá ou como perceberá a situação”. Outro ponto abordado pelo autor é que esse indicativo é uma “base para interpretar por que uma personagem agiu dessa ou daquela maneira. A interpretação está relacionada com as “razões” das coisas acontecerem e não com suas “causas”.

Analisando as considerações de Searle (1995) e Bruner (1991) sobre a intencionalidade, trago esses estudos para as narrativas de carnaval sob a seguinte ótica: o narrador carnavalesco, contratado para construir, planejar e arquitetar a narrativa a ser executada por toda a comunidade de uma Escola de Samba, age sob uma intencionalidade de contar determinado recorte de uma história pelos seus aspectos de identidade e pertencimento a crenças, temores, desejos, convicções e valores, mas a intencionalidade do

narrador sofre intervenções externas que indeterminam o curso planejado por fatores como: patrocínio, *merchandising* e para abrigar diversos eventos narrativos dentro da história, com inúmeras personagens. O narrador carnavalesco sofre também intervenções de sua narrativa quando os compositores da narrativa poético-musical (samba-enredo) inserem algum evento musicado que ganha adesão da comunidade. Um exemplo desse fato pôde ser notado quando Cunha-Júnior (ainda carnavalesco em 2007 da Escola de Samba carioca Porto da Pedra) escreveu o enredo "Preto e branco a cores", em homenagem a África do Sul, não estando previsto em seu texto mestre "O céu azul" que os poetas sambistas iriam compor os seguintes trechos no samba: "Liberdade/pelo amor de Deus/Liberdade a este céu azul/ é minha terra/orgulho meu/Porto da Pedra canta África do Sul" tal fato fez com que o narrador mudasse parte de sua história, desenvolvendo uma alegoria específica que representasse esse clamor narrativo.

2.2.2.1.5 A Composicionalidade Hermenêutica

Bruner (1991: 7) dimensiona que "o termo hermenêutica implica haver um texto ou algo semelhante por meio do qual alguém esteja tentando expressar um significado e alguém esteja tentando extrair um significado". Para esse autor, a hermenêutica possibilita marcar toda "a narrativa tanto em sua construção quanto em sua compreensão, pois narrativas não existem em nenhum mundo real, esperando paciente e eternamente serem refletidas veridicamente em um texto".

De acordo com os estudos brunerianos, construir uma narrativa é bem mais do que escolher eventos da vida real, ou da memória, ou da fantasia organizando-a de maneira cronológica ou em ordem adequada. Segundo esse autor (1991, p. 8), "os próprios eventos precisam se constituir, à luz da narrativa inteira – nos termos de Propp, para se tornarem "funções" da história". Advoga o autor que:

Contar uma história e compreendê-la como uma história dependem da capacidade humana para processar conhecimento dessa maneira interpretativa. Trata-se de um modo de processar que foi, em grande parte, grosseiramente negligenciado por estudiosos da mente quer seja de tradição racionalista ou quer empiricista. Os primeiros têm relacionado a mente com um instrumento de raciocínio, com os meios que nós empregamos para estabelecer a verdade necessariamente inerente de

um jogo de proposições conectadas.

Assim, diversas compreensões/interpretações podem decorrer de uma mesma narrativa, isso se deve, segundo Bruner (1991, p. 9), principalmente pela “sedução narrativa” ou pela “banalização narrativa” que ainda em conformidade com esse autor “podem produzir uma atividade interpretativa restrita ou rotineira”. Essas infinitudes de interpretações, segundo os estudos brunerianos, decorrem de “uma longa história na exegese bíblica e na jurisprudência”, a qual “é salpicada com problemas que têm a ver mais com o contexto do que com o texto, mais com as condições do contar do que com o que é contado”.

Esses problemas são classificados por Bruner (1991, p. 10) como problema de intenção e de conhecimento partilhado. De intenção porque “a história é contada, como e quando é contada, e interpretada como tal por interlocutores associados a posições intencionais diferentes”, esse autor relata que “um segundo aspecto referente ao contexto é a questão do conhecimento partilhado – tanto do contador de histórias quanto do ouvinte e como cada um interpreta o conhecimento partilhado do outro”.

Os dois problemas contextuais são bases importantes para “negociar como uma história será tomada ou também como deve ser contada”. (BRUNER 1991, p. 10).

Trazendo essa teoria bruneriana para as narrativas de Carnaval, é extremamente comum os enredos das Escolas de Samba produzir sentidos diferentes de compreensão principalmente entre quem avalia (jurados), como também, para o público em geral (expectadores no sambódromo e telespectadores da televisão). Registro que a intenção do narrador carnavalesco é contar a narrativa como foi configurada, sob a égide de seu texto mestre, compostos por elementos fantásticos e maravilhosos, mas que nem sempre gera pelo grande público a compreensão esperada. Por essa razão, há a ocorrência do fenômeno de geração das produções e expectativas imaginárias, tanto para quem narra quanto para quem assiste a narrativa carnavalesca.

Quadro 08– Organização das Narrativas e Construção da Realidade nas Narrativas de Carnaval

Característica do Nível Alto	Construção da Realidade nas Narrativas de Carnaval
Diacronicidade Narrativa	Elemento que não considera o tempo natural, ou tempo do relógio cronológico para contar uma narrativa nos desfiles das Escolas de Samba. O tempo é construído em conformidade com a demanda dos eventos a serem narrados. Existem convenções a serem narradas por meio dos elementos não verbais, construídas pelo narrador carnavalesco como alegorias, adereços e fantasias.
Normatividade	Elemento que viola os padrões convencionais de narrativas, não considera a possibilidade de um evento final. É mais para confundir do que para dar certo. Nas narrativas poéticas das Escolas de Samba as esquetes são sempre bem-vindas e não há compromisso ou obrigatoriedade de razões para solucionar uma história.
Canonicidade e Violação	Elemento que fere os enredos canônicos, ou seja, enredos “redondos”, “três por quatro”. As Escolas de Samba não têm se preocupado em contar histórias. A violação vai além dos enredos convencionais, levando as pessoas a verem acontecimentos humanos de um novo ponto-de-vista, de uma maneira que elas nunca haviam notado nem sequer sonhado.
Vínculos de Estados Intencionais	Elemento que narra intencionalidades em uma história, ou seja, intenções de credo, desejos, teoria, identidade e pertencimento, mas que nunca determinam completamente o curso dos eventos, uma vez que uma personagem com um estado intencional particular poderia fazer praticamente qualquer coisa, a exemplo de compositores dos sambas-enredos que podem incluir novos eventos narrativos na história, diferente do que estava planejado pelo carnavalesco.
Composicionalidade Hermanêutica	Elemento que concede diversas compreensões/interpretações de uma mesma narrativa, marcando toda a história tanto em sua construção quanto em sua compreensão, pois narrativas não existem em nenhum mundo real, esperando paciente e eternamente serem refletidas veridicamente em um texto. Nesse sentido, é extremamente comum os enredos das Escolas de Samba produzirem sentidos diferentes de compreensão principalmente entre quem avalia (jurados) e entre o público em geral (expectadores no sambódromo e telespectadores da televisão).

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação com base na vivência com o carnaval e com os estudos brunerianos

Delimitei as análises nas características de canonicidade e violação que classifiquei dentro de um elemento linguístico que a própria narratologia já se enquadra. Outros aspectos que também farão parte das análises das narrativas de Carnaval, serão os elementos identitários e os literários. Passo para uma abordagem sobre a diacronia do Carnaval e as *multilinguagens* Carnavalescas.

3 DIACRONIA CARNAVALESCA: HISTÓRIA E ORIGEM DO CARNAVAL E AS MULTILINGUAGENS EM MOVIMENTO

Etimologicamente, a palavra portuguesa "carnaval" vem da palavra latina *caro* (carne), que no seu genitivo singular se transforma em *carnis* e, somada à interjeição invariável *vale* (adeus), significa literalmente "adeus da carne" ou, figurativamente, "adeus aos prazeres da carne". Presentemente, a palavra "carnaval" faz referência ao "período de festas profanas, originadas na Antiguidade. Essa concepção também foi descrita por Bakhtin (1970). Para ele o “carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular de milênios passados... é o mundo às avessas”. Tal afirmação traz a clareza de que de fato, as origens históricas das festas carnavalescas remontam a costumes muito antigos da civilização humana.

Nessa seção, pretendo apresentar as mais importantes relações do Carnaval através dos períodos históricos, esses poderão responder, ainda que parcialmente, à seguinte formulação: Por que o carnaval é um evento tão esperado pela sociedade em geral? Pretendo, ainda nesse capítulo, destacar o caminho percorrido pela humanidade nas pegadas deixadas pelo tempo, para a manutenção e vivência daquilo que se conhece como "espetáculo carnavalesco". Finalizando essa introdução, no quadro a seguir encontra-se um resumo de como organizei o trabalho para retratar os períodos históricos das festas profanas, períodos esses que vão desde a Antiguidade, com os festejos agrários, à contemporaneidade, com o espetáculo da dromologia¹⁰.

Quadro 09 – Fluxos da Diacronia Carnavalesca

Período Histórico	Relações Carnavalescas	Prática Popular
Antiguidade (4000 a.C. até 476)	Festejos Agrários	Cultos à Fertilidade
Idade Média (476 até 1.453)	Surgimento do Cristianismo	Festa Pagã
Idade Média (590)	Instituição no Calendário Cristão	Festa da Carne
Idade Moderna (1.453 até 1.789)	Arte Renascentista	Festa dos Loucos
Contemporaneidade (1.789 até os dias atuais)	Dromologia	Espetáculo

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

¹⁰ Ciência que estuda os efeitos da velocidade e os impactos culturais e sociais produzidos pelas novas tecnologias, termo criado por Paul Virilio (1977).

3.1 Carnaval na Antiguidade: Cultos Agrários à fertilidade

Os primeiros registros de festins populares ocorreram na antiguidade entre os egípcios. Tais festas eram classificadas como festas de Saturnais que cultuavam e homenageavam o Deus saturno, Deus da agricultura, quando nesses eventos era, então, comemorada a semeadura da safra. Os participantes dos festins eram envolvidos por danças, bem como, pela utilização de disfarces. Esses disfarces dos festejos são explicados por Agnolon (2013, p. 75), que teve influência nos escritos de Bakhtin. Eram máscaras que os participantes das saturnais deveriam usar como “adereço de rosto, que reorganizaria a cena social – pautada agora, não pelas regras do cotidiano, mas, sim, pelos ingredientes lúdicos que caracterizavam a festa. Para fazê-lo, necessitava-se sublimar temporariamente as convenções, sobretudo, hierárquicas, da vida comum”. Ainda para esse autor, as saturnais “se iniciavam com um sacrifício no templo dedicado ao Deus, em seguida, ocorria um baquete solene e um festim público, patrocinado pelo tesouro, em que os senadores abandonavam suas insígnias, títulos honoríficos e qualquer coisa que os distinguisse hierarquicamente” (AGNOLON, 2013, p. 75). Essas festas saturnais ocorriam na época do solstício¹¹ de inverno. Para Agnolon (2013, p. 77)

As saturnais aconteciam no momento em que todos os trabalhos produtivos, especialmente nos campos, eram interrompidos, ou seja, as saturnais eram celebradas no período de consumo de todos os alimentos. O festival se configurou, pois, como verdadeira festa da colheita. No lugar do labor extenuante da lavoura, o homem festejava o produto desse trabalho, e a abundância que granjeou dos campos se converte em signo peculiar da festa.

Os festins agrários em celebração ao Deus Saturno coincidiam com o período de muito frio à época, em dezembro, o que ainda para o autor, evidenciou-se de um lado, a interrupção das atividades agrícolas nesse período, já que o rigor do inverno impedia o desenvolvimento do plantio de qualquer outro alimento e causava a percepção de que no mês de dezembro não restava ao homem outro ofício senão festejar. (AGNOLON, 2013, p. 77).

¹¹ O solstício de inverno ocorre quando o Sol atinge a maior distância angular em relação ao plano que passa pela linha do equador.

O festival causou desordem pública e passou a ser censurado principalmente pelas inconveniências que causava. Para Araújo (2000, p. 15):

O Senado censurou as Saturnais, pois geravam desordem e escândalos; os sacerdotes do deus, saíam nus dos templos, banhados em sangue de cabra, depois eram lavados com leite, cobertos por uma capa de pele de bode, e perseguiam as pessoas pelas ruas, batendo-as com uma correia, por ocasião das Saturnais, os escravos podiam dizer verdades aos seus senhores, indo até ao extremo de ridicularizá-los como bem quisessem.

As “desordens” que os festins causaram, segundo Delumeau (2009, p. 138), eram ocorrências “que não atrapalhavam a vida coletiva e sim representava uma liberdade individual dos agrários”. Mas, com os festins saturnais, as trevas eram também o “território propício dos amores ilícitos e do sensualismo próprio do folguedo saturnino”. Assim, se justificou a utilização das máscaras, nos registros idos do carnaval, em que o homem se disfarçava para vivenciar os diversos envolvimento que davam prazeres sexuais, abandonando temporariamente os papéis sociais ao qual estavam inseridos.

As festas continuaram ocorrendo até chegada à era do cristianismo, momento em que algumas mudanças começaram a acontecer, conforme seguem descritas na próxima subseção.

3.2 Carnaval na Idade Média: de Festa Pagã à Institucionalização Cristã

Durante a Idade Média, o carnaval pode ser dividido em duas etapas: uma, denominada e entendida como festividade pagã, que vai de 476 a 589d.C. e a outra, considerada como festa dos prazeres da carne, essa sendo institucionalizada pela Igreja Católica a partir de 590d.C.

À medida que o Cristianismo foi sendo instituído e foi ganhando adeptos, seus líderes intelectuais - da Igreja Católica sobretudo - começaram a se convencer de que as festas profanas iam de encontro aos princípios do evangelho. A partir dessa concepção, deram início a um combate sem tréguas, conforme registra Araújo (2000, p. 23), quando afirma que “as festas ditas orgiásticas, em uso nos povos, por seus caracteres libertinos e pecaminosos, foram a princípio condenadas pela igreja católica”. Ainda em conformidade

com o autor, essas autoridades eram “teólogos, doutores e papas da Igreja, como São Clemente de Alexandria (escritor e doutor da Igreja - 150-213 d.C) e Tertuliano (teólogo romano, Cartago -155-216 d.C), grande pensador polemista dos primeiros séculos da Igreja, que combateu tenazmente o relaxamento dos costumes”.

Segundo Pinto (2015) “nessa concepção do cristianismo, havia a crítica da inversão das posições sociais, pois, para a Igreja, ao inverter os papéis de cada um na sociedade, invertia também a relação entre Deus e o demônio”. Bakhtin (1987, p. 53) relatou que “os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro cômico. No entanto uma fronteira interna delimita os dois aspectos: mesmo existindo lado a lado, eles não se confundem, não se misturam”. Essa citação de Bakhtin pode ser melhor relacionada com a figura a seguir:

Figura 04 – Pintura de Pieter Brugel – “O combate do Carnaval e a Quaresma”



Fonte: <http://tocace.conselhobranco.com.br/2015/02/13/carnaval-medieval-a-festa-dos-loucos/>

Observado que a condenação aos festejos libertinos não surtia efeito, ao contrário, era cada vez mais uma atividade popularmente constante, a cúpula da igreja resolveu

instituir o festejo no calendário católico, a partir do ano de 590dC. Segundo Araújo (2000, p. 23), o carnaval tomou “maior vulto, sobretudo na área mediterrânea da Europa - na Itália e França” por essa adesão popular, “a Igreja passou a estimulá-lo oficialmente quando o Papa Gregório I, marcou, em definitivo, a data do carnaval no Calendário Eclesiástico”. A Igreja Católica então oficializou às festas comemorativas, com a criação da quaresma. Segundo Pinto (2015), “a igreja pretendia, dessa forma, manter uma data para que as pessoas cometessem seus excessos, antes do período da severidade religiosa”. O período institucionalizado para o carnaval, ficou então sendo associado ao período da Quaresma. A palavra “quaresma” é de origem latina que significa "quadragésimo dia", ou seja, as festas profanas do carnaval precedem, de acordo com as igrejas cristãs, como a Católica, os quarenta dias de penitência que antecedem a Páscoa. Nesse período da quaresma, os religiosos conclamam os fiéis para resguardarem um tempo de preparação e celebração em que comemoram a ressurreição de Cristo. Tal preparação é realizada por meio de jejum, ou seja, não se deve ingerir carne de nenhuma espécie, com a exceção de peixes. Além disso, ainda durante a temporada de quaresma, os religiosos devem praticar a caridade e fazer suas orações. Ademais, as datas anuais em que se celebra o carnaval não são fixas, já que sofrem alterações. Vacandard (1925, p. 2153) fez uma série de relatos sobre as regras da igreja no período da quaresma, entre eles, a de que “os preceitos eclesiásticos afetavam muito mais do que o estômago, o contato carnal deveria ser evitado”, para isso “se exigia dos esposos contenção nas relações sexuais”.

Bakhtin (1981, p. 105) registra que no Carnaval se abolia, principalmente, a hierarquia. Leis, proibições e restrições, padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana, são suspensas durante o carnaval como, por exemplo, todo “o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens”. As características desses rituais são a sua natureza não oficial, que para o mesmo autor se configura como “uma segunda vida do povo, um duplo das práticas da Igreja e do Estado, em que todo o povo participava numa comunhão utópica de liberdade e fartura, de suspensão de todas as hierarquias e de

dissolução da fronteira entre a arte e o mundo”. Para Bakhtin, os ritos e espetáculos carnavalescos “ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado instituições com extrema hierarquia”. Passamos, então, na próxima subseção, à festa dos loucos, na arte renascentista.

3.3 Carnaval na Idade Moderna: A Festa dos Loucos na Arte Renascentista

Se na idade média os festejos são ritos da liberdade individual, Soerensen (2004, p. 319) afirma que na idade moderna a “linguagem é profunda e comprovadamente concreta e sensível pelo ajuntamento de gentes, o contato físico dos corpos, os quais são providos de sentidos” para essa autora, o sentimento individual do homem moderno no carnaval “é de fazer parte da coletividade, ser membro do grande corpo popular” a esse respeito, Soerensen (2004, p. 319) afirma que:

A unidade coletiva constitui-se pela dissolução das identidades individuais. O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo.

A cultura carnavalesca na idade moderna que vai de 1453 a 1789 e, nesse período, ganha novas formas principalmente pela maneira como se popularizou, principalmente por toda a Europa, perdendo os elementos das festas da antiguidade. Para Calvalcanti (2010: 16), essa expansão para a Europa foi um normal “processo por meio do qual os caracteres específicos do popular abrigaram-se gradativamente”, dando origem a novas formas carnavalescas “à medida que a maior parte das outras formas populares foi desaparecendo”. Ainda assim, para a autora, o carnaval das festas agrárias “conservaria de forma empobrecida, porém, nítida os traços particulares da festa popular, seus elementos essenciais”.

É por essa nova organização do carnaval no século XV que surge a festa dos loucos, com festins ainda mais elaborados, regados a álcool e com desfiles de mascarados. O que se pretendia com o uso das máscaras de acordo com Soerensen (2014, p. 320) era infringir

“leis, proibições, restrições, padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana” ou seja nas festas carnavalescas a ordem é não ter ordem revogando “antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens”. Para Bakhtin (1999, p. 77) era com as máscaras de Carnaval que o homem da idade moderna traduzia “a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único”.

A popularização do Carnaval que se opõe ao sério e ao medo, principalmente expostos na Antiguidade e Idade Média, faz com que no período da Idade Moderna, a partir do século XVI os festejos ganhem força artística isso por que, segundo Cavalcanti (2010, p. 16), “são realizadas festas públicas, ritos e cultos cômicos especiais” já com elementos da teatralização, como menciona a autora, com a presença de “bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias”.

Esta pluralidade do Carnaval é também confirmada por Burke (1989, p. 260) mencionado que era também na idade média que o Carnaval “era uma representação do mundo virada de cabeça para baixo”, pois era um festejo “poliscênico, significando coisas diferentes para diferentes pessoas”. As várias faces carnavalescas na Idade Moderna, embora sejam infinitas como mote artístico, para Bakhtin têm uma única finalidade: apresentar um procedimento alegórico possuidor de “sentido e de natureza ideológica profunda, e tem o seu valor como concepção de mundo e o seu valor estético” (BAKHTIN, 1987, p. 50). A alegorização nos estudos de Bakhtin foi carregada de valor estético. Segundo Araújo (2000, p. 326), o Carnaval na Idade Moderna apresentou um retrato de “rituais que transmitiam mensagens sobre comida, sexo, religião e política”. As alegorias, segundo esse autor, possibilitavam múltiplas interpretações. Assim por exemplo:

A bexiga de um bobo, por exemplo tem significado diversos, pode ser uma bexiga associada aos órgãos sexuais, pode vir de um porco, o animal do carnaval por excelência e por ter sido trazida por um bobo, cuja “fertilidade” é símbolo por ser vazia.

No Renascimento¹², nas cidades italianas, surgia a comédia dell'arte¹³, que em conformidade com os estudos de Pinto (2015) eram “teatros improvisados” cuja popularidade resultou em agregar à festa do carnaval outros elementos festivos como canções para acompanhar os desfiles que contavam ainda com carros decorados.

Foi nesse período que ocorreu o aperfeiçoamento das vestimentas de carnaval nesse contexto, os participantes usavam a bauta, uma capa com capuz negro que encobria ombros e cabeça, além de chapéus de três pontas e uma máscara branca. Para Bakhtin, a máscara, representa

Expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos.

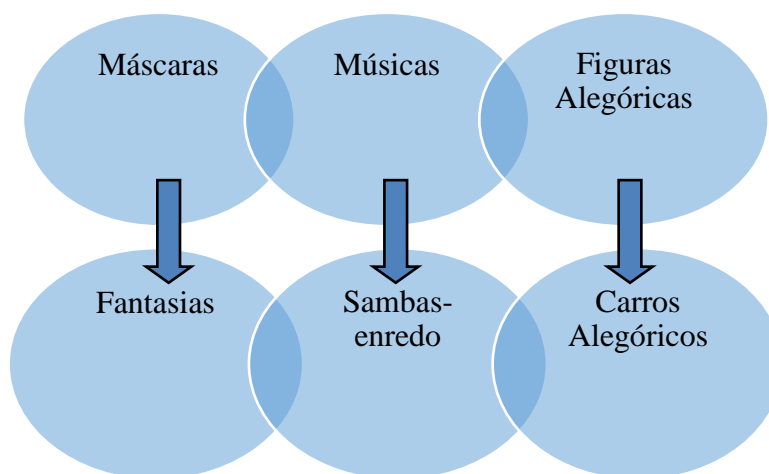
Com o surgimento das festas de Carnaval, em Veneza, as máscaras tornaram-se os símbolos da festa veneziana nelas as vestimentas reproduziam os estilos dos nobres e celebravam as personagens da “commedia Dell’Arte”, representações teatrais comuns na Europa entre essas personagens estão o Pierrô, o mais pobre das personagens que não usava máscara, vestia-se com roupas feitas com sacos de pano, era ingênuo e triste. Outra personagem era a Colombina que era sempre muito bonita, inteligente, romântica e com pensamento ágil, todas as personagens nutriam por ela uma grande paixão, e finalmente, o Arlequim que é uma espécie de “bobo” da corte, esse, fazia muitas trapalhadas, sendo considerado um “malandro”, “fanfarrão” e preguiçoso.

Os elementos instituídos e relacionados na figura a seguir relatam a contribuição do carnaval na idade moderna ou renascimento para o que hoje se conhece como “espetáculo”, na contemporaneidade, item que abordarei na próxima subseção.

¹² Termo também utilizado para mencionar a idade moderna

¹³ Uma forma de teatro popular originária na Itália

Figura 05 - Componente do Carnaval na Idade Moderna utilizados na contemporaneidade



Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

3.4 Carnaval na Contemporaneidade: Dromologia e Espetáculo

O Carnaval contemporâneo trouxe da idade moderna alguns componentes como as máscaras, músicas e figuras alegóricas, tendo esses componentes se transformado nas fantasias luxuosas de agora, somadas as belezas poéticas dos sambas de enredo e acrescidas também das alegorias grandiosas cheias de movimentos e de realismo ocorre que, segundo Araújo (2000, p. 369), na atualidade, o “carnaval deixa de ser uma grande festa em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos de um teatro imenso, sem paredes, nas quais os habitantes eram ao mesmo tempo atores e espectadores para se enquadrar na velocidade do mundo pós-moderno”. Essa nova realidade enquadra o Carnaval contemporâneo em um espetáculo dromológico.

Dromologia é um termo utilizado nos estudos da velocidade, desenvolvido por Virilio (1993), dromo, do grego, significa corrida, de acordo com (ARAÚJO 2000, p. 369) “hoje, o movimento e velocidade, espaço e tempo, aceleração e desaceleração regulam as práticas políticas, sociais, artísticas e culturais. O Carnaval não podia deixar de sofrer a influência da dromologia, por isso se transformou em paradas, desfiles, espetáculos”.

A junção da palavra **samba** com o termo grego **dromo**, que se consagra em sambódromo, significa(ndo) a pista de desfiles em que se apresentam as agremiações no carnaval. As escolas de samba, apresentam-se como a maior atividade do carnaval mundial

na atualidade e os desfiles no Brasil são mais representativos nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, ambas localizadas no sudeste do país. Cunha-Júnior (2010, p. 45) menciona a grandiosidade do carnaval brasileiro sendo que, para esse autor, “o desfile da escola de samba é o grande baile, cujos convidados passarão por processo catártico¹⁴”.

Para melhor detalhar como ocorre a composição dos componentes do espetáculo orquestrado pelos desfiles das agremiações, foi elaborado um esquema a seguir:

Quadro 10 - Componentes espetaculares dos desfiles

Componente espetacular	Subcomponente espetacular
Movimento, Ritmo e Dança	Comissão de Frente
	Evolução
	Mestre Sala e Porta Bandeira
	Harmonia
	Bateria
Linguagens e Artes Visuais	Fantasia
	Alegoria
	Enredo
	Samba-enredo

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

Desenvolvo na subseção 3.9 um detalhamento sobre cada um dos nove subcomponentes do espetáculo contemporâneo.

3.5 Carnaval no Brasil: Do entrudo aos Desfiles de Escolas de Samba

Etimologicamente a palavra “*entrudo*” é uma palavra latina que vem da palavra *introitus* (nom. sing.), *introitus* (genitivo sing. da 4a. declinação) e significa originalmente 'entrada, começo'. No entanto, a palavra “*entrudo*” ganhou novos contornos semânticos e acabou significando os três dias que precedem a entrada da Quaresma e, portanto, a festa popular que se realizava nesses dias, em que os brincantes lançavam, uns nos outros, farinha, baldes de água, limões de cheiro, luvas cheias de areia etc. Goes (2002, p. 574) afirma que “no Brasil, o carnaval surgiu na segunda década do século XVIII, com a migração dos ilhéus portugueses da Madeira, Açores e Cabo Verde”. Ele relata que as

¹⁴ Segundo Aristóteles, a catarse refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama.

brincadeiras de entrudo “eram uma verdadeira guerra na rua em que as armas utilizadas variavam entre bisnagas de lata, cabaças de cera, chamadas também de limões de cheiro, farinha ou gesso, cartuchos de pós de goma, bombinhas de mau-cheiro, enfim, toda sorte do que se pudesse lançar nos transeuntes desavisados”. O entrudo eram os festins entre os escravos, conforme assegura Goes (2002, p. 574)

Os escravos espalhavam farinha no rosto, usavam velhas perucas ou camisas rasgadas dos seus senhores e se entregavam à folia durante os dias da festa. Muitos senhores chegavam a deixar os escravos livres durante a comemoração e, curiosamente, poucos são os registros de fuga nessa ocasião.

No Rio de Janeiro, os desfiles de entrudos foram inúmeras vezes proibidos pelas autoridades públicas. Para Barreto (1994, p. 6), o entrudo guardou no Brasil “a ideia de ser um jogo”. Esse autor destaca que, em 1853, a festa no Rio de Janeiro foi assim referida pelo fiscal da Freguesia da Candelária:

Fica proibido o jogo do Entrudo; qualquer pessoa que jogar incorrerá em pena de quatro a doze mil réis; e não tendo como satisfazer, sofrerá de dois a oito dias de prisão. Sendo escravo sofrerá oito dias de cadeia, caso o seu senhor não o mandar castigar no calabouço com cem açoites.

Somente em 1904 a festa do entrudo foi extinta, quando o prefeito da cidade, Pereira Passos, esteve empenhado em desarticular essa manifestação cultural, e para isso, conforme Goes, (2002, p. 574) “levantou uma campanha com o slogan “o Rio civiliza-se”. Com o tempo, em substituição às festas de entrudo, foram criadas, no Rio de Janeiro, as Sociedades Carnavalescas, organizações que pretendiam organizar a festa de Carnaval com um formato mais “civilizado”, inspirado no carnaval de Veneza em que os habitantes da cidade assistiam a passagens de grupos fantasiados. Goes (2002, p. 578) menciona que os desfiles “eram chamados de préstitos, nos quais se destacavam grandes carros alegóricos, conhecidos como “carros de crítica”, já que satirizavam os problemas nacionais, os fatos políticos e os homens públicos”. As sátiras apresentadas pelas Sociedades Carnavalescas também se confirmam nos estudos de Costa (2001, p. 12), que destaca que no carnaval elas elaboravam um:

Panfleto poético denominado pufe, palavra originária do francês “pouf” que os dicionários definem como “anúncio pomposo”. Já devidamente abasileirado ou carioquizado, os pufes descreviam a beleza dos seus carros nos préstitos, mas

também eram utilizados para mensagens de fundo político e reivindicatório.

A partir da década de 40, as Sociedades enquanto “expressão carnavalesca entram em decadência”, assevera Goes (2002, p. 579). Surge então os ranchos carnavalescos que, ainda para o autor, eram espécies de “cortejos mais organizados. Eles começaram a aparecer no carnaval do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX”. Artisticamente, os desfiles de ranchos eram cortejos mais elaborados com eleição de reis e rainhas, ao som de uma marcha-rancho com acompanhamentos de instrumentos musicais. Além de mais organizados e criativos, conclui Goes, os desfiles dos ranchos atraíam “a classe média e os intelectuais, transformando-se em momento culminante dos festejos carnavalescos”.

Prosseguindo com a Diacronia Carnavalesca do Brasil, a partir de 1907, surgem os Corsos Carnavalescos que eram desfiles em carros abertos, em que foliões brincavam de batalhas de confete e serpentina pelas ruas do Rio de Janeiro. Para o autor, “era um dos momentos de maior destaque no carnaval. Atribui-se seu declínio, além do crescimento da população e do número de veículos, à modernização do “design” destes, uma vez que a maioria dos carros passou a ter a capota fechada, fixa”. Em 1929, surgem as Escolas de Samba, tal como ocorre nos anos atuais por meio das agremiações carnavalescas, essas desenvolvem narrativas “vivas”¹⁵ na avenida. As escolas de samba do Rio de Janeiro foram oficializadas pelas autoridades da cidade, no ano de 1935. Os desfiles das escolas de samba são verdadeiras óperas abertas que estão em movimento, envolvendo ritmo, canto, dança e artes visuais que geram no conjunto plástico um infindável mundo de possibilidades de criação artística. As agremiações carnavalescas escolhem anualmente para seus desfiles um tema de enredo, a ser desenvolvido e pesquisado pelo carnavalesco, que é o artista responsável pela criação e desenvolvimento da narrativa a ser contada/desfilada no sambódromo. Ao contrário do que figura no imaginário dos sujeitos leigos em Carnaval, as escolas de samba desenvolvem diversas atividades durante todo ano, fomentando a cadeia produtiva e artística da região, cujos detalhes será apresentado na subseção 3.9, mas, para melhor elencar essas afirmações sobre o calendário das agremiações, apresento um quadro

¹⁵ São narrativas contadas e encenadas ao vivo e transmitidas em tempo real.

explicativo que, além dos encontros festivos promovidos todos os finais de semana em suas quadras, contemplam:

Quadro 11 - Atos do calendário carnavalesco das Escolas de Samba¹⁶

Mês	Ato
Janeiro	Ensaio Técnico no Sambódromo
	Ensaio final de quadra para alinhamento do canto e das coreografias
Fevereiro	Ensaio final de quadra para alinhamento do canto e das coreografias
	Ensaio Técnico no Sambódromo
	O dia dos desfiles
Março	Desligamento e Contratações de elenco
Abril	Captação de enredo e patrocínios
Maio	Definição do enredo pela diretoria
Junho	Pesquisa e elaboração do texto mestre (sinopse de enredo)
	Lançamento do enredo
	Apresentação da sinopse de enredo aos compositores
Julho	Pesquisa do Carnavalesco para elaboração das fantasias e alegorias
	Compositores criam narrativas poéticas em formatos de samba
Agosto	Início das Eliminatórias do concurso de samba-enredo
Setembro	Apresentação à direção do projeto piloto para construção de alegorias
Outubro	Final da eliminatória do concurso de samba-enredo
	Ensaio de quadra para adesão da comunidade ao samba vencedor
	Barracão em processo inicial de construção das alegorias
Novembro	Gravação do samba no CD oficial promovido pela liga das escolas
	Barracão em processo de construção de alegorias
	Ateliê entra em confecção de adereços e fantasias
	Apresentação do protótipo de fantasias em evento festivo
Dezembro	Ensaio de quadra para alinhamento inicial do canto e das coreografias
	Ensaio Técnico no Sambódromo

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

¹⁶ Períodos estimados embasados na vivência do autor da dissertação com o carnaval.

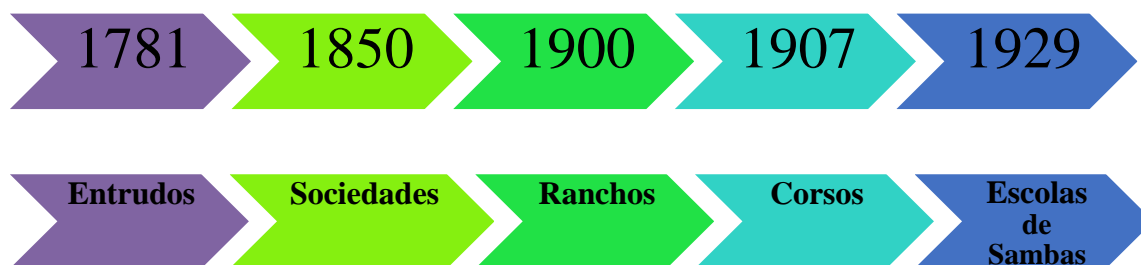
No dia dos desfiles, em fevereiro, conforme descreve a narrativa poética do samba da agremiação Sociedade Rosas de Ouro (2009), fica nítido para as comunidades das escolas de samba que “sonhar é sair do papel e viver a fantasia”. É dia em que “brilha uma estrela que caiu do céu, para fazer do ano, um grande dia”. O trabalho é constante o ano inteiro nas agremiações que focam suas expectativas para o grande dia. Albin (2000), nos escritos do prefácio da obra de Araújo (2000, p. 12), relata uma previsão carnavalesca ocorrida na década de 70:

Nunca me esqueço duma observação que ouvi do poeta Paulo Mende, ao nos encontrarmos depois do desfile das escolas de samba num pé-sujo da cidade para uma média com pão à guisa de café. Naquele tempo, década de 70, o desfile era só no domingo —O poeta, já meio bêbado de tomar cerveja a noite inteira, saiu-se com a seguinte frase: “—Meu amigo, mas que coisa hein? Esse tempo todo aqui e ninguém desgruda o olho, e ainda por cima essa responsabilidade de ver / julgar/comentar, isso tudo é coisa muito mais séria que qualquer tese acadêmica.” E concluiu: “Ainda vou ver toda essa loucura ser discutida nas universidades e se transformar em muitos livros sisudos e chatos.

Tinha razão o poeta! E certamente o Carnaval dromológico continuará com sua vasta gama de áreas a proporcionar inúmeras inspirações para a academia. É o que aponta Goes (2009), relatando que “o carnaval nos oferece uma fonte inesgotável de assuntos a serem pesquisados sob as mais diferentes perspectivas, o que comprova a riqueza do tema, a importância e a dimensão que a celebração alcançou entre nós”.

Para concluir esta subseção e antes de explanar sobre as múltiplas faces e identidades do Carnaval Contemporâneo do Brasil na próxima, apresento um esquema sobre a configuração diacrônica do aparecimento de expressões carnavalescas no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro.

Figura 06 – Diacronia Carnavalesca do Brasil



Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

3.6 Carnaval no Rio de Janeiro: Do terreiro da Tia Ciata à Marquês de Sapucaí.

Os negros que viviam no Rio de Janeiro, logo após a abolição da escravatura, se reuniam no terreiro da Tia Ciata, cujo nome de batismo era Hilária Batista de Almeida. Tia Ciata, era baiana, doceira, cultuava a afro-religiosidade em saudação aos Orixás. Sua casa na praça onze era o ponto tradicional de encontro de artistas sambistas do início do século XX, que não poderiam se encontrar em lugar outro, devido à repressão policial.

Tia Ciata, guardiã mãe dos sambistas, protegia aqueles que precisavam se esconder da repressão, pois naquela época, o anseio de apagar o passado desses negros era uma constante. Por essa razão, conta Muller (2007, p. 3) que havia por parte das autoridades locais uma “sistemática repressão das manifestações populares que eram feitas arbitrariamente”. Ainda para a autora, os negros eram:

Repreendidos nas suas festas, cerimônias e manifestações culturais, expulsos de suas casas e empurrados para regiões desvalorizadas, discriminados pela etnia, pelos trajes e cultura, ameaçados pela ação arbitrária das autoridades, a população pobre do Rio teve que tentar reforçar suas formas de sociabilidade e reinventar outras, driblar a repressão, procurar sobreviver. Havia no Rio de Janeiro um vasto mundo de participação popular.

Nas festas e encontros culturais clandestinos, frequentavam segundo Muller (2007, p. 4) “baianos, negros, estivadores, artesãos, funcionários públicos, policiais, mulatos, brancos de baixa classe média e toda gente que progressivamente se aproximava pelo lado do samba e do carnaval”, que no terreiro da Tia Ciata reterritorializavam-se, reexistiam-se e resignificavam-se.

Frequentavam a casa da Tia Ciata memoráveis compositores e cantores do cenário carioca da época, entre eles: Pixinguinha, Donga, João de Baiana e Heitor dos Prazeres. Esse grupo, liderado por Donga, para o carnaval de 1917, escreve no quintal de Ciata o que viria a ser um sucesso das ruas: o samba “Pelo Telefone” que fora composto em 1916. É considerado o primeiro samba gravado, oficialmente. Sua letra possui inúmeras interpretações e versões, a mais considerada é de que fazia alusão às batidas policiais. É o que menciona Carvalho (2008, p. 45) apontando que “a polícia quase sempre fazia batida na casa da Tia Ciata com o objetivo de prender os “desocupados” que participavam do

candomblé e do samba de terreiro”. Ocorre que Hilária Batista era muito bem “apadrinhada pelos frequentadores de sua casa, que antecipadamente avisavam das operações das autoridades. (CARVALHO, 2008, p. 45). O autor afirma também que

A roda de choro na sala – da qual Pixinguinha participava - era uma ótima desculpa para confundir os policiais. Soava como uma espécie de disfarce, que incluía toques específicos para avisar aos infratores da chegada da polícia. E foi assim, dando um “gingado” na Lei, que o samba carioca ganhou suas características, meio malandras, meio xistosas.

Por toda essa contribuição, Tia Ciata, (figura 06), é considerada Mãe do Samba, celebrada e homenageada por toda baiana nas alas das Escolas de Samba, item obrigatório nos desfiles.

Figura 07 – Tia Ciata



Fonte: http://visit.rio/que_fazer/casadatiaciata/

O Carnaval do Rio de Janeiro, fundado nesse território de atabaques, batuques e festins afro-religiosos do quintal da Tia Ciata, com o tempo se desterritorializou e reterritorializou, principalmente pela magnitude que tomou na era dromológica de Carnaval. O palco se agigantou, mas ainda se mantém nas imediações da praça onze, para preservar a força máter e originária do Carnaval carioca.

Para o novo território de sambistas, os governantes construíram o Sambódromo Marquês de Sapucaí (foto 07) em 1984. O projeto foi de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer.

Figura 08 – Sambódromo Marquês de Sapucaí



Fonte: <http://vivomaissaudavel.com.br/bem-estar/qualidade-de-vida/agende-se-para-o-carnaval-do-rio-de-janeiro/>

É nesse local, que Cunha-Júnior em entrevista à rádio FM-O DIA afirma que “está

enterrado o axé de uma comunidade que tem cem anos” e que “todas as escolas de samba nasceram com atabaques tocando em seus roncões para chamar os santos”. O pesquisador menciona que é nas proximidades desse território “que os orixás triunfam porque ali é a procissão do povo de Olorum”.

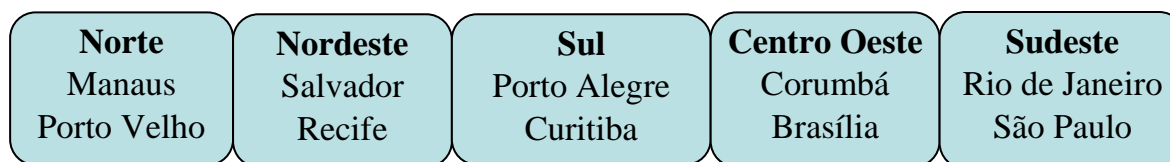
É nesse local também que o samba da Acadêmicos da Grande Rio (2010) menciona que “*o coração vai a mil quando a sirene tocar, a passarela tremer o homem pode voar, de ratos e urubus veio a transformação, quero mais que nota trinta para o talento do João*¹⁷”. Por reconhecer todo o valor e riqueza dessa história é que afirmo que é na Marquês de Sapucaí que ocorre a maior apoteose do planeta Carnaval.

3.7 Identidades do Carnaval no Brasil: Epopeia Nacional Irreverente

De acordo com a diacronia carnavalesca, nota-se que o carnaval atual se transfigura em diversas faces, espalhando-se pelo país e incorporando-se às identidades peculiares das cinco regiões do Brasil. A diversidade da festa no país é resultado da vasta extensão territorial e principalmente das intervenções nos processos de colonização e contato com outros povos. Pinto (2015) exemplifica as inúmeras faces do carnaval brasileiro e diz que no país “surgiram os cordões e ranchos, as festas de salão, os corsos e as escolas de samba. Afoxés, frevos e maracatus também passaram a fazer parte da tradição cultural carnavalesca brasileira. Marchinhas, sambas e outros gêneros musicais também foram incorporados à maior manifestação cultural do Brasil”. Passo, então, a explicar sobre o carnaval brasileiro contemporâneo, concedendo certo destaque teórico em conformidade com o esquema a seguir:

¹⁷ Em alusão ao talentoso carnavalesco Joãozinho Trinta.

Figura 09 – Cidades e as suas identidades carnavalescas que serão abordadas nesta subseção



Fonte: Organizado pelo autor da dissertação

3.7.1 Carnaval na Região Norte

3.7.1.1 Manaus

Em Manaus, capital do Estado do Amazonas, há um tradicional desfile de escolas de samba. Suas escolas se dividem em quatro grupos: Especial, Acesso A, Acesso B e Acesso C. Seus desfiles já foram transmitidos para todo o Brasil através da TV Manchete no ano de 1994, como menciona Barbieri (2011, p. 84):

A história das escolas de samba de Manaus remonta a meados da década de 40 quando foi fundada a Escola de Samba Mixta no bairro da Praça 14. Essa construção denota a importância das escolas de samba da cidade de Manaus até mesmo no contexto nacional. O sambódromo de Manaus é o maior em capacidade de público comportando mais de 100.000 pessoas. Chegou até mesmo a ser transmitido em rede nacional pela extinta TV Manchete no ano de 1994.

Ainda em Manaus, há o tradicional desfile de máscara no Teatro Amazonas e o CarnaBoi¹⁸, evento que se hibridizou¹⁹ com o boi-bumbá.

3.7.1.2 Porto Velho

As Escolas de Samba de Porto Velho, capital de Rondônia, não contam com um espaço próprio para suas apresentações. Os desfiles ocorrem em passarelas montadas em diversos pontos da cidade que podem mudar a cada ano. A passarela atual tem o nome de Edson Froes. Desfilam na capital de Rondônia quatro escolas no grupo especial e três no grupo de acesso. A maior campeã da cidade é a agremiação da comunidade de Santa

¹⁸ O chamado Carnaboi é uma mistura de Carnaval com os elementos do Festival Folclórico de Parintins

¹⁹ Entende-se por hibridismo cultural, o processo de “mistura”, junção de diferentes matrizes culturais.

Bárbara GRES ASFALTÃO, nome em homenagem aos trabalhadores da usina de asfalto que, à época da folia, saíam as ruas “sujeitos” de piche para brincar o carnaval.

Figura 10 – Carro abre-alas da escola de samba “Asfaltão” campeã do Carnaval de 2016.



Fonte: <http://g1.globo.com/ro/rondonia/gres-asfaltao-e-escola-campea-do-carnaval-2016-em-porto-velho.html>

Além das escolas de samba, há em Porto Velho o desfile do Bloco “A banda do vai quem quer” e “o Galo da meia noite”, que percorrem as ruas da capital de Rondônia, arrastando milhares de foliões ao som de marchinhas históricas e músicas regionais.

3.7.2 Carnaval na Região Nordeste

3.7.2.1 Salvador

Em Salvador, capital da Bahia, a partir de 1990, inaugura-se uma era forte no cenário cultural brasileiro. Trata-se do Axé Music, que, de acordo com as considerações de DIAS (2007, p. 3):

Fez surgir dezenas de blocos de trio, principalmente no circuito Barra - Ondina, e este módulo também foi “exportado” como o componente principal das dezenas de micaretas que surgiram no Brasil neste período e, à medida que surgiam novas micaretas, o grupo hegemônico de cantores de bloco de trio ganhava o empoderamento que o transformou em um módulo quase único no cenário político do carnaval.

O Carnaval de Salvador é transmitido por diversas emissoras de televisão em âmbito nacional, o que impulsiona, a cada ano, a ida de vários turistas à Bahia. Outro fator que não posso deixar de mencionar é que inúmeros artistas, com alta popularidade, também atuam como propagandistas da folia soteropolitana, como Ivete Sangalo, Claudia Leitte, Daniela Mercury e tantos outros. Segundo Dias (2007, p. 3) “o modelo atual do carnaval de Salvador começou a ser implantado, no início da década de 1990, no rastro da reestruturação produtiva pela qual passou todo o território brasileiro, que indicava na sua concepção neoliberal as “vocações” dos subespaços nacionais, sendo comumente direcionadas ao Nordeste a maiorias das ações na área do turismo”.

3.7.2.2 Recife

O Carnaval do Recife é um dos maiores eventos da região nordeste. Segundo o site Rio Carnaval, nesse período a cidade recebe “mais de 1,5 milhões pessoas que se juntam em seis dias seguidos e noites de folia”. O Galo da Madrugada é considerado um dos maiores blocos populares do mundo, foi oficialmente considerado pelo Guinness Book - o livro dos recordes - o maior bloco de carnaval do mundo em 1995. O bloco percorre as ruas de Recife exaltando diversos ritmos que vai do frevo ao samba. “Um dos momentos mais tocantes do Carnaval de Recife é a Noite dos Tambores Silenciosos, uma homenagem aos escravos africanos que morreram na prisão.” RIO CARNAVAL.

3.7.3 Carnaval na Região Sul

3.7.3.1 Porto Alegre

O Carnaval de Porto Alegre foi considerado em 2006, patrimônio histórico e cultural do Estado do Rio Grande do Sul. As escolas de samba gaúchas são conhecidas em todo o Brasil e desfilam no Complexo Cultural do Porto Seco. As cerca de vinte e cinco agremiações da cidade se dividem em grupos da série ouro, série prata e série bronze.

3.7.3.2 Curitiba

O Carnaval de Curitiba, capital do Paraná, também tem como auge o desfile de escolas de samba, bailes de salão, além de blocos carnavalescos pelas ruas. A multifase do carnaval curitibano está caracterizada pela diversidade cultural das escolas de samba. Há desde blocos especialmente organizados pela comunidade de Gays até agremiações com forte ligação com o futebol. Nessa cidade, há também a única escola de samba do Brasil relacionada a matizes religiosas de origem evangélica. Trata-se da “Jesus Bom à Beça”, cujos temas são relacionados a narrativas bíblicas. Essa escola foi campeã de séries de acesso com os enredos: “Uma odisseia pela bíblia” em 2001 e “Jesus não desistiu de você” em 2003.

3.7.4 Carnaval na Região Centro-Oeste

3.7.4.1 Corumbá

Nessa cidade há nove escolas de samba e os blocos carnavalescos que desfilam anualmente em uma passarela montada na Avenida General Rondon; embora assim, é na rua América esquina com a Frei Mariano que o carnaval de Corumbá faz a alegria dos foliões da região. Isso porque é lá que acontece o desfile do bloco mais famoso do lugar, o “Sandálias do Frei Mariano”, que foi criado em 2006 por servidores públicos corumbaenses. Há uma narrativa fabulosa que envolve o nome do bloco e que muito rodeia

o imaginário popular, trata-se de um fantástico relato envolvendo a religiosidade que conforme Mourão 2016:

Diz a lenda que depois de construir a Igreja Matriz Nossa Senhora da Candelária, padroeira de Corumbá, e se desentender com a comunidade, Frei Mariano teria atirado suas sandálias no rio Paraguai e rogado uma maldição sobre Corumbá. A cidade jamais voltaria a prosperar enquanto não encontrassem as sandálias. E a partir disso, o frei passou a ser visto como um vilão pela população.

Para a autora, o “Frei Mariano foi um incompreendido, desconhecido e grotescamente injuriado por mais de cem anos. Foi um herói de guerra e amava Corumbá, tanto que pediu para viver na cidade seus últimos dias e ser enterrado aos pés da Igreja Nossa Senhora da Candelária”. Ela não encontrou indícios de vilanismo no Frei que “interferiu e contribuiu na manutenção, construção ou reconstrução das igrejas de Nossa Senhora do Carmo, São José de Coxim”. (MOURÃO, 2016).

3.7.4.2 Brasília

A cidade de Brasília desponta com uma modalidade de carnaval de sátiras políticas. É o que apresenta anualmente os desfiles do bloco “Pacotão”. Há trinta e seis anos, o bloco atravessa, pela contramão, o centro de Brasília numa das vias mais movimentadas, a W3. Em entrevista à revista época, seu fundador Joka Pavaroti conta como surgiu o nome do bloco “Sociedade Armorial Patafísica Rusticana”. Conta ele que “Armorial é em homenagem ao movimento de Ariano Suassuna, que queria criar uma arte erudita com elementos da cultura nordestina; rusticana em referência à ópera italiana “em exaltação ao vinho”, para explicar o que é patafísica o fundador narra que é “só de galhofa mesmo”. O bloco foi criado em 1978 por jornalistas que voltavam a se organizar depois dos anos mais duros da ditadura militar. Seu nome foi inspirado pelo “Pacotão de Abril”, lançado pelo presidente Ernesto Geisel. As marchinhas são sempre bem-humoradas no bloco e sem preferências partidárias. Uma delas é “*Se você pensa que cebola é caro/ O caro é alho, o caro é alho*”, uma crítica ao então governador Joaquim Roriz. Outra que remete o ex-comandante do Distrito Federal era: “*Tive um palpite infeliz/ Joguei no burro/ E deu Roriz*”. (REVISTA ÉPOCA, 2012).

3.7.5 Carnaval na Região Sudeste

3.7.5.1 Rio de Janeiro

Já a cidade do Rio de Janeiro possui o título de capital mundial do carnaval. Na seção 1.5, abordei diacronicamente que o Carnaval no Brasil teve origem nessa cidade, bem como, sobre as identidades do espetáculo carioca. É nessa cidade que se encontram as maiores escolas de samba do Brasil, elas desfilam anualmente no sambódromo “Marquês de Sapucaí”. São quase duzentas agremiações que se dividem em grupos: especial, série A, série B, série C, série D, série E e em quatro blocos, sendo 1, 2, 3 somados aos blocos de embalo. Há ainda o desfile das escolas de samba mirins.

As escolas de samba cariocas recebem um aporte financeiro grandioso do governo, da prefeitura, da rede globo de televisão e de patrocinadores. Excluindo as outras verbas, apenas a prefeitura concede a cada agremiação do grupo especial um aporte de aproximadamente dois milhões de reais.

3.7.5.2 São Paulo

O Carnaval paulistano tem na sua formação popular as festas de caráter religioso-profano das pequenas cidades interioranas nas quais a população pobre manifestava-se por meio de suas danças e músicas, que acabaram tornando-se parte indissociável dos festejos, como na festa de Bom Jesus de Pirapora. (MESTRINEL, 2010, p. 06). Os cordões carnavalescos fazem parte da saga paulistana do Carnaval, assim descritos pelo autor:

Visualmente, os cordões se caracterizavam pela presença do *Baliza*, personagem que executava malabarismos com um bastão e abria caminho para a agremiação carnavalesca passar entre os foliões, além de defender o estandarte do grupo, o próprio *estandarte*, símbolo maior do cordão, e *corte* com rei, rainha, príncipe etc.

Moraes (1978, p. 77) relata que “a influência dos cordões foi determinante para as primeiras escolas de samba de São Paulo na mesma medida em que os ranchos influenciaram as escolas cariocas”.

Na contemporaneidade, é no sambódromo do Anhembi, na zona norte paulistana, que catorze agremiações desfilam no grupo especial e oito desfilam no grupo de acesso.

Outras cinquenta e seis escolas se dividem nos grupos 1, 2, 3, 4 e blocos especiais. É de São Paulo a tradição de agremiações serem ligadas a entidades esportivas de futebol. É o carnaval que mais cresce no Brasil em número de turistas, geração de emprego e em qualidade artística. As agremiações investem em média R\$ 2,9 milhões/cada para produzir seus espetáculos.

As escolas paulistanas empregam cerca de 1.750 profissionais, dentre costureiras, aderecistas, pintores e escultores, entre outros. De acordo com a nota de divulgação da folia paulistana expedida pela liga das escolas de samba de São Paulo, “os números do Carnaval de 2016 mostram a grandiosidade do evento. São gastos mais de R\$650 milhões de reais na cidade de São Paulo, sendo R\$250 milhões só no Sambódromo. As vendas de pacotes de viagem possuem aumento de 6% na época e os desfiles obtêm anualmente um público de cerca de 120 mil pessoas em 4 dias de apresentação”.

Figura 11 – Sambódromo do Anhembi, em São Paulo



Fonte: <http://tabloidesp.com.br/cultura/comeca-a-venda-de-ingressos-para-o-carnaval-de-sao-paulo-2016/>

Finalizando esta seção, o que detectei nesta epopeia nacional irreverente, foi que apesar de diversos blocos de ruas, principalmente com o advento do “axé *music*” no nordeste, em todas as regiões brasileiras há a predominância do estilo carnavalesco dromológico dos desfiles de escolas de samba, com seus componentes espetaculares, que passo a apresentar em maiores detalhes na próxima seção.

As Escolas de Samba representam uma importante hegemonia na forma do “fazer Carnaval” no Brasil. Constituídas com maior expressão no Rio de Janeiro e em São Paulo, as agremiações carnavalescas nesse formato reúnem comunidades, agregam estilos de vida, comunam a união de se pertencer a um lugar geográfico. As Escolas de Samba cantam uma narrativa todos os anos e renovam a cada edição do Carnaval o torpor do maravilhoso e sublime através de diversas *multilinguagens*, que, passo a abordar a partir da próxima subseção.

3.8 Carnaval: *multilinguagens* em movimento

As Escolas de Samba são fenômenos do Carnaval Dromológico, ou seja, seus desfiles passaram por um processo de modernização que acompanharam as tecnologias modernas. Tais modernizações podem ser facilmente notadas através das novas alegorias carnavalescas. As alegorias são as obras de pintura ou de escultura que, por meio de suas formas, representam as ideias da escola de samba e do seu enredo, cada uma dessas figuras ou ornamentações se agigantaram, nelas atualmente estão incorporados e aprimorados mecanismos para movimentação, sistemas de iluminação, prismas luminosos de *neon*, painéis de *leds*²⁰ e/ou ainda sistemas de direção hidráulica para facilitar a sua locomoção na avenida.

As comissões de frente que antes possuíam como função única o pedido de passagem para a escola desfilar pelo público, passam agora a apresentar também miniespectáculos tecnológicos e coreografados com indumentárias estilizadas que promovem a interatividade por meio de muitos recursos, como os tripés alegóricos, por exemplo.

Já as baterias progrediram com sua cadência, incorporando novos elementos instrumentais e inserindo os formatos de “paradinha” e de bossas em suas apresentações e *shows*. Outras inúmeras alterações modernizaram o carnaval tornando-o um maravilhoso espetáculo da contemporaneidade.

Desde a modernização do carnaval, as redes de televisões e sites especializados preparam suas transmissões com meses de antecedência e o planejamento perpassa da parte operacional dos equipamentos técnicos à artística, que engloba visitas dos apresentadores e comentaristas nos barracões, ateliês e ensaios nas quadras das escolas de samba, tomando nota do envolvimento das comunidades e dos segredos que os artistas carnavalescos preparam para a apresentação oficial no sambódromo.

A partir do final da década de 80 e início da década de 90 no Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, com as inaugurações do sambódromo oficial de desfiles, surge uma

²⁰ Os painéis de LED são uma evolução do projetor, com a vantagem de trazer muito mais qualidade de imagem.

nova modalidade de notório saber: o carnavalesco que engloba as mais diversas linguagens.

O notório saber a que me reporto, engrenado com a tecnologia e com os profissionais carnavalescos²¹, que culmina no espetáculo do desfile de escola de samba, se integra por uma multilinguagem de componentes espetaculares que envolvem movimento, ritmo, música, dança e as diversas formas de artes plásticas.

A área do notório saber carnavalesco apresenta três modalidades de sujeitos, conforme mostro no esquema contido no quadro abaixo:

Quadro 12 – Sujeito, objeto e áreas técnicas do notório saber carnavalesco

Sujeito	Objeto	Área Técnica
Profissional Carnavalesco	Montar, gerir, elaborar, confeccionar, planejar e participar da produção da escola de samba	Serviços operacionais como soldadores, eletricitas e afins, Coreógrafos, Bailarinos especializados, formação em Educação em Física. Músicos especializados com licenciatura ou bacharelado; Formação em Figurino, Moda, Artes, Design, Artes, Professores com formação em Letras, História, Geografia, Arquitetura, Engenharia e Comunicação Social
Juíz Carnavalesco	Avaliar, apontar, fiscalizar, conceder notas e parecer de justificativa do desempenho da escola de samba	Coreógrafos, Bailarinos especializados, formação em Educação em Física. Músicos especializados com licenciatura ou bacharelado; Formação em Figurino, Moda, Artes, Design, Artes, Professores com formação em Letras, História, Geografia, Arquitetura, Engenharia, Comunicação Social, Antropologia e Sociologia
Crítico Carnavalesco	Apontar falhas e acertos, conceder opiniões sobre o desempenho da escola de samba na mídia/imprensa	Narrador Carnavalesco ²² , profissionais Carnavalescos renomados e pesquisadores de Carnaval

Fonte: Figura organizada pelo autor da dissertação.

²¹ Funcionários das escolas de samba

²² Carnavalesco de uma escola de samba

Abordo, na próxima subseção, como ocorre o funcionamento do saber carnavalesco, composto por linguagens em movimento, abrigando em sua essência, desde a narrativa poética carnavalesca analisadas pela grande mídia bem como pelos jurados, a como se integram os componentes desse espetáculo, também analisados pelo corpo de jurados.

3.9 A poética carnavalesca em calhamaços de papéis

Cunha-Júnior (2010, p.14) afirma que “a narrativa escrita é uma das obrigatiedades prescritas pelas Liga das Escolas de Samba, para julgamento dos quesitos”, tais narrativas surgem como componentes relevantes e, ainda segundo o autor, são fundamentais para facilitar a leitura das temáticas apresentadas, para ele, “o desfile das escolas de samba apresenta um libreto que elucida o seu tema para a comissão julgadora e para a imprensa, informações condensadas em um único documento”. É, nesse sentido, um amplo roteiro de como a escola pretende desenvolver na avenida a narrativa escolhida. Segundo Quesado (2006, p. 1),

Trata-se do Livro *Abre Alas*, calhamaço em dois volumes de cerca de três e meia centenas de páginas, um para cada noite de desfile, que a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro elabora e distribui para a imprensa e seu corpo de julgadores.

Além do livro *Abre Alas*, os julgadores e a imprensa recebem *os cadernos de enredos do Carnaval* do ano vigente para que possam julgar e transmitir com fidelidade a narrativa proposta pelo Carnavalesco²³. Conforme o Manual do Julgador (2016, p. 6), as duas obras resguardam diversos dados de cada uma das agremiações desfilantes, nos dois dias de Carnaval. Tais como,

Nome da Agremiação; título do Enredo; ficha técnica de cada Quesito; construção narrativa e/ou descritiva do Enredo; roteiro do desfile (descrição sequencial de Alas, Alegorias e outros elementos constituintes do Desfile); letra do Samba-Enredo; outras informações que cada Agremiação julgar necessárias e imprescindíveis ao perfeito entendimento de seu respectivo desfile.

²³ Profissional autor da narrativa carnavalesca

As doze agremiações do grupo especial do Rio de Janeiro podem apresentar suas narrativas durante oitenta minutos de desfile. Em São Paulo, as quatorze escolas de samba do grupo principal apresentam suas narrativas durante uma hora e cinco minutos. O espetáculo nas duas principais praças de carnaval é julgado oficialmente por um corpo técnico de jurados especializados com notório saber e/ou professores Mestres e Doutores das áreas de Música, Artes Visuais, Letras, História e Educação Física. Os jurados passam por um crivo técnico que envolve análise curricular, aceitação dos presidentes das agremiações em plenária e desempenho em cursos de qualificação promovidos pelas ligas das escolas de samba das duas cidades. No caso de jurados com bom rendimento no julgamento do desfile, as organizações dos carnavais das duas cidades mantêm esses jurados para o próximo ano, convidando-os para nova participação, bem como para a realização de cursos e capacitações a fim de que adquiram técnicas de julgamento cada vez mais aprimoradas.

Sendo assim, a cada ano, os jurados elegem os melhores desfiles, concedendo notas de 9 a 10 às agremiações em nove quesitos, que para melhor explanação e leitura apresento subdivididas em dois grupos: a) itens de julgamento do que chamo de “Componente Espetacular Movimento, Ritmo e Dança”. Esses itens são integrados pelos seguintes subcomponentes espetaculares: Comissão de Frente, Evolução, Mestre Sala e Porta Bandeira, Harmonia e Bateria; b) itens de julgamento do “Componente Espetacular Linguagens e Artes Visuais”, sendo esses, integrados por: Fantasia, Alegoria, Enredo e Samba-Enredo. O esquema a seguir, melhor relaciona as áreas de atuações profissionais dos jurados selecionados para atuarem nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo:

Quadro 13 – Áreas de atuação profissional dos jurados selecionados para o Carnaval

Componente Espetacular	Subcomponente Espetacular	Área Técnica de Notório Saber ou de Professor com Mestrado ou Doutorado
Movimento, Ritmo e Dança	Comissão de Frente	Coreógrafos, Bailarinos especializados, formação em Educação em Física.
	Evolução	
	Mestre Sala e Porta Bandeira	
	Harmonia	Músicos especializados, licenciatura ou bacharelado em Música
	Bateria	
Linguagens e Artes Visuais	Fantasia	Formação em Figurino, Moda, Artes, Design, Artes
	Alegoria	
	Enredo	Formação em Letras, História, Geografia, Artes, Design
	Samba-enredo	Formação em Letras, música

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Depois de aprovados no treinamento, as ligas selecionam quatro jurados para cada um dos nove quesitos, totalizando trinta e seis julgadores de Carnaval. Para atuarem como Jurados do carnaval, conforme consta no Manual do Julgador (2016, p. 5), cada jurado recebe um “pró-labore” na ordem de R\$ 4.000,00 (quatro mil reais)

Pelos dois dias de desfile (domingo e segunda-feira), o qual, evidentemente, não representa qualquer retribuição financeira, mas, apenas, uma maneira de agradecer pela importante participação nas atividades comprometidas com a preservação das nossas raízes culturais, o que vem contribuindo para o engrandecimento do maior espetáculo artístico-popular realizado em nosso País.

Cabe aos julgadores acompanhar os desfiles sem comunicação com o público ou equipamentos eletrônicos em cabinas de julgamento providenciadas pelas organizadoras dos desfiles. No Rio de Janeiro, as escolas de samba recebem notas de 9,0 a 10,0 pontos, considerando que o avaliador pode conceder notas decimais, como 9,1 ou 9,6 por exemplo.

Isso também acontece no Carnaval de São Paulo, com a diferença de que os jurados da festa paulistana podem conceder notas a partir de 8,0 até 10,0. A missão dos jurados em analisar o “espetáculo” é registrada por Araújo (2000, p. 65):

Se o ato de julgar fosse simplesmente uma conferência de requisitos básicos, não haveria a necessidade de jurados e sim de uma comissão fiscalizadora que realizaria o trabalho. O julgador existe justamente para ponderar e analisar até que grau (daí a nota) a agremiação cumpriu a totalidade dos requisitos. Por isso o julgamento de Escola de Samba é algo sério, não podendo ser tratado ao sabor do improviso.

Na edição reformulada do manual de julgamento (2015, p.4) organizado pela liga paulistana de Carnaval, o julgamento é simbolizado como *“o significado da tentativa de dar consistência técnica a um desfile de escola de samba, fazendo com que os julgadores se tornem à média matemática do espetáculo, levando em consideração sua subjetividade e critérios técnicos previamente definidos que “medirão” o equilíbrio de cada escola”*. O manual aos jurados salienta que o título de vencedora oferecido à uma das escolas é *“certamente o que move e promove o espetáculo do desfile de escola de samba, o sonho de se tornar a melhor, ou seja, a campeã. E somente conseguem esse sonho através de ensaios e de metas, que passam pela avaliação dos julgadores de carnaval”*.

Os jurados, conforme os registros do manual de julgamento paulistano (2015, p. 5) *“não devem somente transformar um desfile de escola de samba em um número frio e calculado”*. Para subsidiar as escolas de samba no aprimoramento técnico e nortear o sistema de balizamento de julgamento adotado pelo jurado, o julgador, segundo o que também consta nas regras de avaliação, deve *“justificar sua nota, sempre primando pela clareza e utilização dos critérios inerentes ao seu quesito ao apresentar seus argumentos, que não é nada mais que o motivo detalhado e objetivo da perda de pontos da escola em um determinado quesito”*. A figura que elaborei a seguir menciona o que não deve constar no plano narrativo a ser elaborado pelo jurado no caderno de justificativa de notas:

Figura 12 – Planos narrativos rejeitados para justificativas de Carnaval

Expressões vetadas nas justificativas de notas	
	Gostei
	Bom
	Lindo
	Maravilhoso
	Ouase Perfeito
	Mais ou Menos
	Espetacular

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

A construção da escrita das justificativas de notas no formato aceitável, devem adotar o que, segundo consta no Regulamento da liga das escolas de samba de São Paulo (2015, p. 6) que devem ter a construção da escrita das justificativas de notas no formato aceitável, devem adotar, segundo consta no Regulamento da liga das escolas de samba de São Paulo (2015, p. 6),

Como fundamento os pontos de balizamento do julgamento de cada quesito, conforme destacado na seção própria. Qualquer penalização deve apontar claramente qual o ponto de balizamento que foi descumprido pela agremiação. Em cada um dos pontos de balizamento do quesito julgado, o jurado deve expressar claramente se a agremiação cumpriu com os requisitos previstos nos critérios de julgamento.

Depois das notas, lançadas manualmente pelos jurados em cédulas de votação e lacradas em urnas específicas, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, são firmados acordos de sigilosidade e nenhum dos jurados devem revelar suas notas ou tecer comentários com opiniões sobre os desfiles. A apuração dos votos ocorre na terça-feira e quarta-feira de cinzas no Rio de Janeiro e em São Paulo respectivamente.

A partir da próxima subseção, vou abordar os itens que são avaliados pelos julgadores. Esses itens trato como componentes espetaculares e são ofertados pelas escolas de samba aos expectadores presentes no sambódromo e aos telespectadores que

acompanham as transmissões pelas emissoras de televisão. Sendo assim, irei apresentar a grandiosidade de elementos narrativos textuais, visuais e sonoros que compõem o fenômeno contemporâneo do Carnaval Brasileiro.

3.10 Componentes Espetaculares

No componente espetacular “Movimento, Ritmo e Dança” os jurados e o grande público acompanham as performances da Comissão de Frente, Evolução, Mestre Sala e Porta Bandeira, Harmonia e Bateria. No componente espetacular “Linguagens e Artes Visuais, são acompanhadas as soluções narrativas para as Fantasias, Alegorias, Enredo e Samba-enredo, este último, objeto de análise desta dissertação.

3.10.1 Componente “Movimento, Ritmo e Dança”

Nessa categoria, se concentram as áreas de: a) Comissão de Frente, responsável por abrir o desfile da agremiação, saudar o público presente no sambódromo e pedir licença para a escola tomar “vida” na avenida; b) Evolução, item essencial que monitora o andamento da escola na passarela do samba, principalmente pela regularidade das alas, sem deixar lacunas nem ultrapassar o tempo mínimo e máximo de desfile; c) Mestre Sala e Porta Bandeira, casal que leva o pavilhão da agremiação, símbolo máximo da escola, ambos devem apresentar entrosamento, graciosidade e leveza no bailado; d) Harmonia, é o quesito responsável pela integração dos componentes entre o canto do samba e a dança; e) Bateria, o coração da escola de samba, que levanta as arquibancadas e os integrantes, exige que todos os ritmistas estejam integrados e afinados com os instrumentos e em perfeita sintonia com o ritmo do samba.

3.10.1.1 Subcomponente espetacular “Comissão de Frente”

A palavra “comissão” pressupõe um “Conjunto de indivíduos encarregados de ocupar-se de determinado assunto”. Já a palavra “frente”, para Houaiss & Villar (2009, p. 929), é entendida como “vanguarda, fileira, linha avançada de um exército, [...] onde se travam de uma batalha, parte anterior de qualquer coisa [...]”. Na Escola de Samba a Comissão de Frente, consiste em um aglomerado de componentes que podem se apresentar a pé ou sobre rodas, trajando fantasias dentro da proposta de enredo ou de forma tradicional que coreografados, saúdam o público presente e os jurados que devem avaliar. Segundo o manual do julgador da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (2016, p. 45),

1. A função de impactar positivamente o público, no momento da apresentação da Escola; 2. A indumentária da Comissão de Frente, levando-se em conta, neste caso, sua adequação para o tipo de apresentação proposta. 3. O cumprimento da função de saudar o público e apresentar a Escola, sendo obrigatória a exibição em frente às cabines de julgamento deste Quesito, mesmo que em movimento; 4. A coordenação, o sincronismo e a criatividade de sua exibição, podendo evoluir da maneira que desejar. Penalizar: 5. A queda e/ou perda, mesmo que acidental, de parte da indumentária, como, por exemplo, sapatos, esplendores, chapéus e etc.

A forma tradicional a que se refere o manual dos jurados foi a maneira adotada no passado para apresentar os componentes dos antigos carnavais nos tempos dos ranchos e cordões. Afirma Ferreira (2009, p. 33) que a comissão de frente era um “conjunto integrado por jovens cavaleiros bem trajados, que além da função de abrir o caminho para a passagem das carruagens e os foliões mascarados, adotaram o gesto de saudar o grande público presente ao cortejo, já com o nome de comissão de frente”. Foi a partir de 1938 que segundo Araújo (2000, p. 158), a comissão de frente passou a integrar o regulamento oficial dos desfiles,

A partir de 1938, a comissão de frente passou a integrar o regulamento oficial dos desfiles, valendo-se os artifícios usados pela Vizinha Faladeira. Antigamente, a comissão de frente era formada por figuras representativas das escolas de samba, membros da diretoria, benfeitores da agremiação, sambistas mais idosos ou pessoas de prestígio na comunidade, desfilando a pé. O grupo apresentava a escola ao júri, ao povo e as autoridades, enquanto recebia aplausos da multidão.

No carnaval contemporâneo, a Comissão de Frente entra em desuso e não opera mais nos desfiles, cabendo, atualmente, a ala da velha guarda assumir as funções realizadas pelas antigas comitivas de frente que apresentavam ao público as personalidades mais idosas da agremiação. Segundo Manzini (2008, p. 47),

A ala que hoje chamamos de Velha Guarda da agremiação, apresentavam na avenida o trabalho que desenvolviam junto a suas comunidades, enfatizando a continuidade e preservação do e no samba. Aproximadamente desde os anos 80, a Comissão de Frente passou a apresentar um espetáculo à parte dentro do próprio espetáculo, no desfile das escolas de samba, quando a tradição cedeu lugar à criação, e os integrantes da ala passaram a representar a parte inicial do enredo de suas agremiações.

Ainda em continuidade com os estudos do autor, as adaptações promovidas pelas pegadas do tempo concederam espaço aos espetáculos, que hoje são predominantes nas comissões de frente das escolas de samba. De acordo com Manzini (2008, p. 48) “tal alteração fez aparecer no universo do carnaval à figura do profissional de artes cênicas, ou em alguns casos, do diretor teatral. Esta mutação, da tradição à criação, fez com que a Comissão de Frente abandonasse a função de somente apontar o desfile (apresentar) e abarcasse a comunicação de um tema (representar)”. Reporto-me aos estudos de Vegini (2015) para comparar as transformações nas comissões de frente como “uma sucessão de adaptações” proporcionadas pela dromologia carnavalesca da contemporaneidade, mas que manteve em sua função *máter* a ação principal de saudar o público e pedir passagem para apresentar a escola. Apresento a seguir duas figuras que revelam essa diferença temporal nas comissões de frente do carnaval brasileiro.

Figura 13 – Comissões de Frente Antigas Figura 14 – Comissões de Frente Atuais



Disponível em: <http://cjcarnaval.blogspot.com.br> Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br>

3.10.1.2 Subcomponente espetacular “Evolução”

O próximo subcomponente espetacular, trata da “Evolução” em uma desfile. Como forma de controlar a quantidade de componentes e a totalidade do tempo nos desfiles das escolas de samba, o quesito Evolução, para o manual do julgador (2016, p. 42), é “em desfile de Escola de Samba, a progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência mantida pela Bateria”. O Manual organizado pela Liga, solicita que os jurados considerem a “fluência da apresentação penalizando, portanto, a ocorrência de correrias e de retrocesso e/ou retorno de Alas e/ou Alegorias”. Os avaliadores devem ainda analisar “a espontaneidade, a criatividade, a empolgação e a vibração dos desfilantes”, finalmente as regras ditam que a evolução deve ser coesa, isto é, deve se “manter o espaçamento o mais uniforme possível entre Alas e Alegorias, penalizando, portanto, a abertura de claros -buracos- (MANUAL DO JULGADOR, 2016, p. 42).

3.10.1.3 Subcomponente espetacular “Mestre Sala e Porta Bandeira”

Cabe ao casal de "Mestre Sala e Porta Bandeira" conduzir o pavilhão da agremiação durante os desfiles. Para Brígida (2010, p. 44) “será sempre imprecisa a tentativa de

acharmos a possível origem desta dança, suas transformações e complexidade de narrativas enquanto prática performática”, mas a autora mensura que,

Sua origem pode ser localizada a partir da figura da porta-estandarte e do baliza, elementos constitutivos da estrutura espetacular dos ranchos carnavalescos que influenciaram o surgimento das escolas de samba no início do século XX no Rio de Janeiro. O baliza tinha a função de proteger e defender a porta-estandarte de um possível roubo de sua bandeira, o símbolo maior da agremiação, por integrantes de escolas concorrentes.

A graciosidade nos passos dos tempos do baliza e da porta estandarte nos ranchos carnavalescos passam também pelo que depreendo de Vegini (2014), ou seja, por “uma sucessão de adaptações”, que, atualmente, recebe o nome de casal de "Mestre Sala e Porta Bandeira". Um item em que os julgadores devem avaliar é a indumentária, nela, deve ser verificado sua adequação para a dança e a impressão causada pelas formas, acabamentos, beleza, bom gosto, bem como, a dança. Segundo o manual do julgador (2016: 47), os casais de Mestre Sala e Porta Bandeira “não sambam e sim executam um bailado no ritmo do samba, com passos e características próprias de meneios, mesuras, giros, meias-voltas e torneados”.

Figura 15 – Casal de Mestre Sala e Porta Bandeira da Unidos do Peruche no Carnaval de São Paulo no 2016



Fonte: <http://carnaval.uol.com.br/2016/sao-paulo/>

3.10.1.4 Subcomponente espetacular “Harmonia”

Cabe ao subcomponente “Harmonia” a emissão de um bom conjunto de sons, capazes de promover o ordenamento dos acordes musicais, garantindo qualidades que tornam a frase ou o discurso agradável ao ouvido e boa disposição no conjunto. É nesse item que, segundo o manual dos jurados (2016, p. 41), se mede a exata proporção e ordem agradável do “entrosamento entre o ritmo e o canto”. O julgador deve considerar “a perfeita igualdade do canto do Samba-Enredo, pelos componentes da Escola, em consonância com o “Puxador” (Cantor Intérprete do Samba) e a manutenção de sua tonalidade, pela totalidade da Escola”. É neste quesito que as escolas precisam alinhar sua ala musical, mantendo ao mesmo tempo e com a mesma qualidade o funcionamento do samba ao vivo com a adesão da comunidade ao canto. Para tanto, as escolas têm direito a ensaios técnicos no sambódromo, como forma de detectar previamente e solucionar problemas no canto da comunidade.

3.10.1.5 Subcomponente espetacular “Bateria”

É com o passar da bateria de uma escola de samba que o momento auge do desfile acontece no sambódromo. Para Góes (2002, p. 14), a bateria é o verdadeiro “coração de uma escola” e é também um “conjunto de ritmistas que executam instrumentos de percussão, sob o comando de um maestro que substitui a batuta por um apito”. Os instrumentos mais utilizados pelas agremiações, segundo esse autor, são “o surdo, tarol, repinique, tamborim, ganzá, cuíca, agogô, pandeiro, reco-reco, prato e frigideira”. Cavalcanti, (1994, p.107) registra a bateria como uma “verdadeira orquestra de instrumentos de percussão, regida por um Mestre, secundado por diretores auxiliares, que acompanha todo o desfile de uma escola na Passarela”. O manual do julgador (2016, p. 36) impõe como regra que as agremiações apresentem e os jurados avaliem “a manutenção regular e a sustentação da cadência da bateria em consonância com o samba-enredo”. Nesse sentido, todos os componentes da escola de samba apresentam uma “perfeita conjugação dos sons emitidos através de vários instrumentos”, perpassando assim, ao público,

elementos de “criatividade e versatilidade”, que o mundo carnavalesco conhece como bossas e “paradinhas”. Goes (2002, p. 14) considera que a função da bateria é “sustentar, em sua marcação, a cadência indispensável ao desenvolvimento do canto e da coreografia do conjunto”. Outra importante consideração desse autor afirma que “como é fundamental que ela seja ouvida por toda escola, para que não haja o problema de se “atravessar” o samba, foram construídos recuos especiais nas novas passarelas (Rio e São Paulo) para ela poder estacionar durante os 90 minutos de desfile de cada agremiação”.

3.10.2 Componente “Linguagens e Artes Visuais”

Neste componente espetacular do Carnaval, concentram-se as áreas de: a) fantasias, que são indumentárias luxuosas e bem-acabadas, as fantasias devem transmitir todas as ideias que o carnavalesco planejou tratar ao longo da narrativa expressada no enredo de samba; b) alegorias, que são monumentos grandiosos cujo objetivo é repassar as ideias mais centrais da narrativa; c) enredo, que é o tema escolhido e cantado pela agremiação; e d) samba-enredo, que é uma narrativa poética desenhada baseadas nas ideias centrais destacadas no enredo.

3.10.2.1 Subcomponente espetacular “Fantasias”

As fantasias estão presentes em todas as alas do desfile. Cabe a este subcomponente espetacular a promoção dos sentimentos desenhados pelo narrador carnavalesco, essa consiste na clareza da exposição temática a qual a escola se propôs a narrar na avenida. Quando trata a respeito do que deve ser avaliado nesse quesito, o manual do julgador (2016, p. 45) registra que são avaliados pelos jurados de fantasias dois elementos principais, “a concepção e a realização”. Devem ambos os elementos “cumprir a função de transmitir as diversas partes do conteúdo” proposto pela agremiação e devem também causar “impressão pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores”. Ainda em conformidade com os registros do Manual, as fantasias

devem revelar “capacidade de serem criativas, mas devendo possuir significado, acabamento e cuidado” na confecção.

Há estudiosos de carnaval que defendem a vertente de que as fantasias tenham predominantemente as cores das escolas de samba. Um defensor dessa visão tradicional é Goes (2002, p. 14) ao afirmar em seus registros que “as fantasias das escolas devem respeitar as cores que a simbolizam, podendo ser utilizadas diferentes tonalidades”. Para esse autor, no julgamento das fantasias deve-se levar em consideração a beleza, a apropriação (adequação ao enredo), variedade e originalidade, importando “a impressão geral do espetáculo plástico e sua beleza em marcha”.

3.10.2.2 Subcomponente espetacular “Alegorias”

Fazendo referência ao fenômeno dromológico do Carnaval no Brasil, as alegorias são, sem dúvida, as maiores representatividades desse efeito contemporâneo dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo. Góes (2002, p. 15) relata que são as alegorias “um elemento plástico fundamental para a ilustração do enredo” e que, para sua elaboração, também planejadas antecipadamente pelo narrador carnavalesco, “se utiliza toda sorte de material, resultando em surpreendentes soluções cenográficas”. Os jurados devem atuar na fiscalização de ocorrências de aparecimento de pedaços de fantasias, escadas ou outros elementos que não façam parte do cenário alegórico. Com base nos itens de julgamento do manual dos jurados de Carnaval (2016, p. 44), é dever das agremiações “transmitir as diversas partes do conteúdo” da narrativa carnavalesca adotada pela escola de samba. O documento solicita ainda que os jurados considerem as soluções apresentadas com “criatividade, mas devendo, necessariamente, possuir significado dentro do enredo” e que “os acabamentos e cuidados também apareçam na parte traseira”. As alegorias devem transmitir para os juízes carnavalescos a sensação de um perfeito entrosamento de materiais e cores.

Figura 16 – Carro abre-alas da Escola de Samba Mancha Verde – Carnaval 2012



Disponível em: <http://carnaval.uol.com.br/2012/sao-paulo/>

3.10.2.3 Subcomponente espetacular “Enredo”

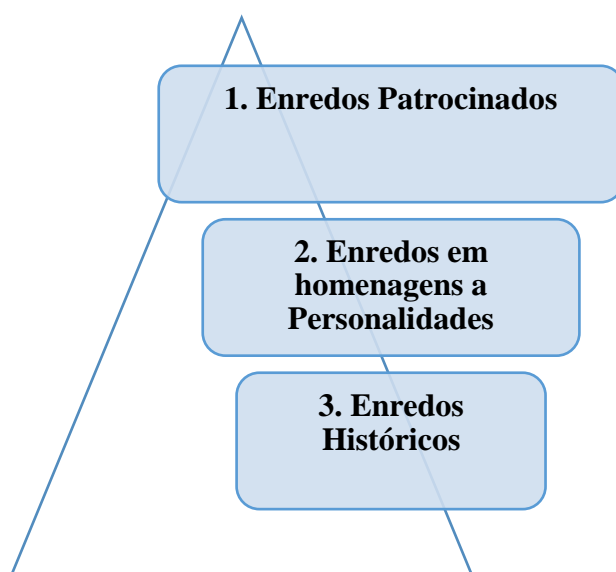
O “Enredo” é uma sucessão de acontecimentos narrados ao longo dos desfiles. Por essa razão, trato de considerá-lo como narrativas carnavalescas. Está registrado no manual de julgamento do Carnaval (2016, p. 43) que “enredo, em desfile de Escola de Samba, é a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito”. Não é motivo de julgamento ou juízo de valor considerar se a narrativa é atual, verídica, histórica ou que se remete a estórias fictícias, como afirma Góes (2002, p. 14)

O que se leva em conta no julgamento de um enredo são a originalidade de sua concepção; o encadeamento das partes em que se divide; a correção dos elementos históricos ou tradicionais em que se fundamenta; sua dramatização, ou seja, o mesmo temo considerado como realização dramática ou espetáculo desenvolvido harmonicamente; a expressividade da letra do samba, ou seu poder evocativo como síntese dos elementos fundamentais do enredo.

Farias (2007, p. 48) estabelece uma tipologia dos enredos realizados pelas escolas de samba que podem perpassar por uma temática variada como “histórico, literário, folclórico, homenagem à personalidade biográfico, metalinguístico, geográfico, de crítica social, de humor, abstrato ou conceitual, sobre objetos, esportivo, de temática infantil, de temática afro-brasileira, de temática indígena e de patrocínio”.

A tomada de decisão de qual tema “narrar” na avenida é tomada pelo presidente da agremiação. Há inúmeros fatores que podem subsidiar a escolha do enredo. Não é objeto desse estudo detalhar as várias hipóteses, contudo, pretendo apontar na figura a seguir algumas das ocorrências que são frequentes nas tomadas de decisão dos gestores carnavalescos quanto à escolha da narrativa prioritariamente por:

Figura 17 – Enredos mais frequentes nas Escolas de Samba



Fonte: Figura organizada pelo autor da dissertação.

Para a Riotur (1991, p. 309), o enredo de Carnaval “inventou seus próprios cânones e módulos” e contribuiu, segundo Tramonte (2001, p. 134), com sua pluralidade de temáticas, “para o processo de conhecimento das classes populares organizadas em torno da escola de samba”. Uma das várias evidências desse fenômeno são os membros da comunidade da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense que, no Carnaval de 2005, tiveram aulas especiais para aprenderem a cantar um trecho do samba que homenageava o escritor dinamarquês Hans Cristian Andersen.

Segundo o Manual dos Jurados (2016, p. 43), os juízes do Carnaval devem analisar

a concepção do enredo, que é “o argumento ou tema, ou seja, a ideia básica apresentada pela Escola e o desenvolvimento teórico do tema proposto” e devem aferir avaliações quanto à efetiva realização do enredo, “ou seja, a capacidade de compreensão do enredo a partir da associação entre o tema ou argumento”.

O argumento mencionado no caderno de julgamento dos avaliadores é uma espécie de ordem cronológica das ações da narrativa que fazem parte dos calhamaços de papéis que recebem os julgadores e a mídia, que em conformidade com os registros da RIOTUR, (1991, p. 309), é um “documento, uma narrativa que transcende a história contida no enredo, o script ou texto”, que operam “como complemento, roteiro ou ordem de desfile”, construídos pelos Carnavalescos.

Segundo Farias (2007, p. 41), a ideia de “argumento é o que parece orientar a feitura e apresentação de enredos no grupo especial. Esse texto sobre o enredo subdivide-se em histórico do enredo e justificativa do enredo. São textos complementares, o primeiro explicará o tema proposto e o segundo defenderá sua relevância cultural”.

3.10.2.4 Subcomponente espetacular “Samba-enredo”

Os Sambas-enredo são meus objetos de pesquisa. Neste trabalho dissertativo para conclusão do Mestrado, categorizo o “Samba-enredo” como Narrativas Poéticas, que integrados com a modalidade da Narrativa 1 na Figura 16, postulam a central e efetiva questão disparadora de meus estudos: **“Como se constituíram as narrativas amazônidas e quais são esses elementos narrativos em sambas-enredos de escolas de sambas do Rio de Janeiro e São Paulo?”**. Abordo essas questões na seção 4. Dada a importância, apresento um levantamento histórico do subcomponente espetacular “Samba-enredo”.

Para Goes (2002, p. 8), os gêneros carnavalescos “surgiram com o propósito de dar um ritmo à desordem carnavalesca”. Tinhorão (1978, p. 108) afirma que “foram os ranchos que, ao adotarem a formação das procissões religiosas, instituíram um mínimo de disciplina em meio ao caos do carnaval”. Os primeiros registros de uma canção brasileira de carnaval que se tem notícia é a famosa marcha “Ó abre alas”, composta pela maestrina Chiquinha

Gonzaga que, segundo Góes (2002, p. 8), “foi declaradamente inspirada na cadência que os negros imprimiam ao desfile”.

No carnaval de 1917, o sucesso das ruas era o samba “Pelo Telefone” que fora composto no terreiro da Tia Ciata no ano anterior por Ernesto Santos, o Donga, e registrado na Biblioteca Nacional. Conforme as descrições de (Góes 2002, p. 9), o samba, na sua fase inicial, “estava ainda muito preso ao maxixe e não tinha popularidade junto às camadas médias que ainda tinham os ouvidos acostumados à tradição melódica europeia das valsas, polcas, etc. Ao contrário, a marchinha, foi facilmente absorvida”. Confirmando as informações trazidas por Góes (2002), as marchinhas segundo Tinhorão (1978, p. 121) eram,

Criações típicas de compositores de classe média da década de 1920, representavam mais o resultado do impacto de marchas portuguesas divulgadas no Brasil por companhias de teatro musicado nos primeiros anos do século, e depois pelo ritmo do rag-time americano, do que propriamente uma retomada consciente do exemplo dado por Chiquinha Gonzaga com a sua composição Ó abre alas de 1899.

As marchinhas são donas de um lugar de destaque no Carnaval do Brasil, pois suas contribuições satíricas enveredavam para as críticas políticas, o que segundo Goes (2002: 10), “pode-se afirmar que a marchinha desempenhou o papel da crônica, no âmbito da canção brasileira”, o que acabou contaminando, ainda com os registros do autor “outros gêneros musicais brasileiros” e que a hegemonia do “sucesso das marchinhas como expressão musical carnavalesca se dá até o final dos anos sessenta. A partir daí, a indústria fonográfica deixa de se interessar em gravar músicas compostas especialmente para o Carnaval”. O fim da hegemonia das marchinhas também fora observado por Moura (2009, p. 2), mencionando que,

O rádio deixou de ser o veículo de comunicação hegemônico e sua programação ao vivo, nos programas de auditório, perdeu espaço para a televisão. Muitos interpretes consagrados do carnaval, formados pelo rádio não conseguiram migrar com o mesmo sucesso para a televisão. Surgiram os festivais e os movimentos estudantis. A tecnologia incorporou novos timbres à musica, eletrificados, marginalizando como antigas as sonoridades de instrumentos tradicionais que entraram em declínio.

Com a citação de Moura (2009) depreendo que mais uma vez o Carnaval, através

dos seus gêneros musicais, face a ocorrência do fenômeno da dromologia, se encontra com uma nova fase da transmutação da festa, o da contemporaneidade. As escolas de samba apresentam enredos e suas músicas são adequadas a nomenclatura de sambas-enredos.

Inúmeros são os sambas-enredos que fizeram sucesso no Carnaval Brasileiro. A cada ano a crítica especializada tece comentários embasados no manual de julgamento e elege as melhores letras após a gravação do CD oficial.

O samba-enredo é cantado repetidamente por todos os membros da agremiação durante todo o desfile. Ele é interpretado por um cantor profissional que tem contrato fixo com a escola para participação em todos os eventos e ensaios. Durante os desfiles oficiais, chamados pelos sambistas de “time de canto”, o intérprete oficial conta com o apoio vocal de outros intérpretes auxiliares.

Na contemporaneidade do Carnaval, um samba-enredo antes de ir para avenida precisa se tornar oficial, para isso, (ele) precisa passar por um processo seletivo denominado “Eliminatórias de Samba-enredo”, em que cada comunidade abre uma espécie de “edital”, com regras específicas para que compositores poetas possam se adequar as exigências das agremiações e dos carnavalescos. As eliminatórias ocorrem de dois até três meses nas quadras das escolas de samba que entregam premiações em dinheiro para os vencedores. Há um elemento no processo de criação do samba-enredo que não pode deixar de figurar nas suas letras que é o pertencimento à comunidade. Os versos precisam ressoar na voz do componente das escolas de samba o êxtase territorial de ser “da Leandro de Itaquera”, “da Gaviões da Fiel”, “do Tatuapé”, “a minha Mangueira”, “ao meu Salgueiro” etc. Esses elementos fantásticos são sentimentos de identidade e de pertencimento que, para Gomes (2002, p. 119),

Embora subjetivo, tem sempre um sentido. A identidade é simultaneamente uma forma de relação social e uma forma de representação espacial que resulta em um certo tipo de territorialidade. Em outros termos, essa identidade não é um dado irreduzível da realidade, mas sim uma construção, que associa de maneira vital e orgânica os vínculos entre um grupo e seu território. Cada manifestação deste tipo de territorialidade tem, no entanto, seus interesses, suas propriedades e seu alcance definido em contextos que lhes são próprios.

O elemento da identidade e do pertencimento à uma comunidade carnavalesca foi

tratado em maior profundidade no aporte teórico.

3.10.2.4.1 Licença poética da Letra

No Manual do Julgador (2016, p. 40), consta que o jurado deverá avaliar “a letra e a melodia do samba-enredo apresentado, respeitando-se a licença poética” e que deverão considerar a avaliação em dois elementos: letra e melodia. A letra poderá ser descritiva ou interpretativa. A letra é considerada interpretativa a partir do momento que contar o enredo, sem se fixar em detalhes. São também critérios para avaliação, de acordo com o Manual, “a adequação da letra ao enredo, sua riqueza poética, beleza e bom gosto” e a melodia deverá apresentar em seus versos “desenhos melódicos” entrosados. Traço nessa subseção aspectos da licença poética e na próxima abordarei sobre a melodia, como aspecto do torpor (entorpecimento) causado pela emoção de belos desenhos.

Tinhorão (1986) define samba-enredo como “poema musical de caráter narrativo-descritivo e laudatório²⁴ em relação a motivos nacionais, foi selecionado em função de sua relevância no tocante à cultura brasileira, principalmente a do Rio de Janeiro”.

De fato, a poesia é um corpo estranho nas artes da palavra. É a menos consumida de todas as artes, embora pareça ser a mais praticada (muitas vezes, às escondidas). Uma das maiores raridades é o poeta que consegue viver só de sua arte. Há dois mil anos, o poeta latino Ovídio dizia que as folhas de louro (com as quais se faziam coroas para poetas e heróis) só serviam para temperar o assado. (PIGNATARI, 2004, p. 9). O poeta nas Escolas de Samba são os compositores populares das comunidades territoriais da agremiação e por ser poeta ele

faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo. O poeta é radical (do latim, radix, radicis = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. (PIGNATARI, 2004, p. 11).

Neste processo de criação, o compositor poeta perceberá várias possibilidades de trabalhar os sentidos e o receptor (público e jurados) também receberão diversas

²⁴ Que louva, que enaltece, que exalta

alternativas para infinitas possibilidades, a exemplo da palavra “saude”, retratada no enredo da Estação Primeira de Mangueira, em homenagem a língua portuguesa no Carnaval de 2007.

Figura 18 - Saudade como criação poética do compositor



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=U7_PI-61pX4

A poesia, a arte, como instrumentos, podem criar um efeito de “estranhamento” da realidade, que nos leva a abrir os olhos e ver essa mesma realidade de maneira nova, pura, divergente. O discurso poético não reduz as coisas a um único sentido. Pelo contrário, cada palavra, cada símbolo, cada imagem que apresenta nos enriquecem exatamente porque nos desafiam com seus múltiplos sentidos e múltiplas possibilidades. Não há uma verdade única, autoritária, fechada, pobre, mas uma infinidade de possibilidades de descoberta e interpretação. (YUNES, AGOSTINI, 1998, p. 81). Esse poeta compositor, escreve livremente sobre os temas que foram traçados pelos carnavalescos no texto mestre (sinopse de enredo), não há um compromisso com a formalidade gramatical, com a realidade

original dos fatos narrados e por essa razão se vale empiricamente de um saber natural chamado licença poética e utiliza para isso a subjetividade através de figuras de linguagem, intertextualidade e de uma gama de soluções artísticas capazes de deixar o texto agradável de forma plástica e sonoramente, que passo a mencionar a partir da próxima subseção.

3.10.2.4.2 Emoção e Torpor da Melodia

A melodia não é um elemento verbal tampouco não verbal. A melodia são sons expressos em uma canção. Nos desfiles de Carnaval, um bom desenho melódico em um samba-enredo, facilita a harmonia do canto, cujo ritmo e letra se adequam em um perfeito entrosamento, causando emoção ao cantar. Os aspectos melódicos de uma narrativa poética, definem o andamento do canto, tornando-o acelerado ou cadenciado. Não é aconselhável que a melodia seja construída através de um desenho pausado, ou que provoque lentidão no canto, porque para o desfile que fora ensaiado durante muitos meses, os desfilantes reunidos na avenida no dia oficial, além de exaltar comovidos e emocionados o cântico devem evoluir suas marcações na dança, coreografadas ou não. Pata Tatit (1994, p. 45) toda canção

promove a remotivação constante entre os componentes próprios do discurso oral – cadeia linguística e perfil entoativo – gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral, pela estabilidade e conseqüente fortalecimento do plano de expressão. Durante essa operação, a relação sujeito/objeto vai sendo reproduzida na letra, na melodia e demais recursos musicais, ora dentro da dimensão extensa, ora através do contato de elementos vizinhos, mas sempre em função do estreitamento dos laços entre expressão e conteúdo.

À luz dos estudos sobre semiótica da canção de Tatit (1994), é possível analisar canções segundo sua natureza híbrida, na qual interagem componentes linguísticos (letra) e outro musical (melodia). É nessa perspectiva que caminha Silva (2011, p. 15) mensurando que a semiótica da canção “investiga sistematicamente as relações de compatibilidade e interação entre melodia e letra, elementos constituintes do que a teoria chama de núcleo de identidade ou núcleo mínimo de identificação de uma canção”. Para esse autor “mesmo

sem desprezar o fato de que são muitos os elementos que participam da construção de sentido, as análises costumam privilegiar o encontro da melodia e da letra, considerando que este oferece um campo de trabalho profícuo para as investigações das relações entre pontual e global”.

Devo esclarecer que não pesquisei essas relações da semiótica no meu trabalho, mas, essas são informações relevantes para compreender os processos de um samba-enredo que é narrado na avenida, que, vai da composição à execução nas pistas de desfiles. Como toda canção, o samba-enredo é

é um tipo de texto complexo, pois é composto de muitos meios diferentes que, simultaneamente, constroem o seu discurso. Pode-se, assim, chamar a canção de texto sincrético, por ser composta por muitos elementos linguísticos e musicais: melodia, ritmo, harmonia, arranjo ou orquestração, a voz do(s) cantor(es) que a interpreta(m), a letra, a rima e a sonoridade das palavras. (MOREIRA, 2012, p. 3)

O samba-enredo é composto por “sons” musicais e palavras que se unem, em um único texto, criando sentidos. Além disso, há elementos extracancionais, como o tipo de apresentação do cantor (intérprete), por exemplo, que podem reforçar os elos de letra e melodia, contribuindo com o que é transmitido por uma canção. Outra importante característica de uma canção é fato de elas se valerem de recursos prosódicos naturais da fala cotidiana para definir seus contornos melódicos. Ao se identificar com a prosódia que acompanha a fala coloquial, a melodia da canção também se torna um modo de dizer e, por isso, ao cantar, o intérprete consegue dizer alguma coisa, revelar sentimentos, transmitir algo a seus ouvintes (TATIT & LOPES, 2008, p. 16).

Sobre a melodia, concluo que ela se bem desenhada é fundamental para o causar da comoção catártica no componente, possibilita um canto harmônico, “descansado” e suavizado ao longo da duração do desfile. A melodia é também responsável pela perpetuação de uma letra, a exemplo de “o amanhã”, da União da Ilha do Governador, sendo seus desenhos melódicos rapidamente praticados na frase “*como será o amanhã?/responda quem puder*”, é o que Moreira (2012, p. 3) caracteriza como “fixação musical, para que de fato uma canção passe a existir, possa ser cantada por diferentes pessoas (artistas ou não) e realmente dure”.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO

A partir desta seção as discussões e análises serão expostas. Meus critérios de análise são constituídos pelas seguintes categorias e subcategorias: a) aspectos identitários com viés de pertencimento, folclorismo, religiosidade e indigenismo; b) aspectos linguísticos com viés narratológico de predominância da construção da realidade de tipologia de canonicidade e violação; c) aspectos literários sob viés do maravilhoso. No segundo momento apresento a constituição à luz do Bruner como se constituíram as narrativas amazônicas no Carnaval paulistano – com predominância da tipologia canônica - e no Carnaval carioca – com predominância da tipologia de violação -. Na última parte desta dissertação, a intenção é a de apresentar como a Amazônia foi constituída a partir dessas narrativas, que, anunciaram o norte-amazônico com um discurso regular de indigenismo, folclorismo e de elementos afro-religiosos.

4.1 Construção das narrativas pelos traços identitários, linguísticos e literários

Serão quatro as narrativas a serem analisadas pelo viés qualitativo, essa abordagem foi escolhida porque a pesquisa aqui nessa subseção tende a ser descritiva, preocupando-se com os acontecimentos e fenômenos ligados quanto aos elementos de composição relacionados às linhas teóricas da linguística, pelo viés da narratologia, identidade e o maravilhoso literário.

Como procedimento de pesquisa, adotei, nesta primeira etapa a análise de quatro sambas, sendo dois de Escolas de Samba do Rio de Janeiro e dois de Escolas de Samba de São Paulo. Esse tipo de pesquisa envolve uma relação dinâmica entre identidade, pertencimento, canonicidade, violação, o mundo real, imagético, fantástico, sublime e maravilhoso compostos pelos sujeitos carnavalescos, ou simplesmente pelos compositores de sambas.

4.1.1 Narrativa “Amazônia, a dama do Universo”- (X-9 Paulistana)

“Quero ouvir você gritar bem alto, cantando e sambando no
asfalto, ô da licença, deixa a X-9 passar”
Hino da Escola de Samba X-9 paulistana

Figura 19 – Carro abre-alas da X-9 paulistana 1997



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fflxVIUgQRQ>

Com as cores verde, vermelho e branco, nascia, em 1975, no bairro da Parada Inglesa, na zona norte de São Paulo, a Escola de Samba X-9 paulistana. Segundo o portal Sociedade Amantes do Carnaval de São Paulo - SASP, a agremiação é fruto “de um grupo de amigos que comemoravam no bar do Japonês a vitória de um time de várzea da região”. Durante o encontro, surgiu uma batucada, que, segundo esse *site* de notícias carnavalescas recebeu o nome de “filhotes da X-9”, porque “entre os seus fundadores haviam pessoas que faziam parte da X-9 de Santos, uma das principais agremiações da baixada santista”.

Em Santos, a Escola de Samba recebeu esse nome, conforme o SASP “em referência a uma revista em quadrinhos de um detetive, que se chama X-9”. A partir de 1986, a escola passou a desfilar como X-9 paulistana, apresentando incríveis narrativas

carnavalescas como “Quem é você, café” (2000), “Do além-mar, a herança lusitana nos une”, “Ora pois... a X-9 é portuguesa com certeza”, entre outras. Dentre tantos enredos, destaca-se, para análise dessa dissertação uma narrativa carnavalesca amazônida com foco no Estado do Amazonas, intitulada “Amazônia, a dama do universo”.

“Mãe d’água ê, Mãe d’água mostra o caminho do meu navegar foi
Curumim quem me contou o segredo desse guaraná”.
X-9 paulistana (1997)

Em 1997, a agremiação X-9 paulistana apresentou em seu desfile que consagrou-se campeão do Carnaval Paulistano, uma homenagem a Amazônia. Os autores da obra foram: Jambinho, Marcelo Casa Nossa e Royce do Cavaco. A narrativa, contada em primeira pessoa, é composta por dois refrões, um com elementos de exaltação de pertencimento e identidade com a escola e o outro com versos que se repetem. Mostro no quadro 14 os elementos textuais que constituíram essa narrativa sobre o norte-amazônico:

Quadro 14 – Narrativa poético-amazônida da X-9 paulistana (1997)

01	<i>Sacode, sacode, vai minha bateria</i>
02	<i>Alegria do povão</i>
03	<i>Balança, balança X-9</i>
04	<i>Explode o meu coração</i>
05	<i>Amazônia, mãe (e ô)</i>
06	<i>A dama do universo</i>
07	<i>Seus mistérios e magias</i>
08	<i>Das guerreiras índias a lutar</i>
09	<i>O luxo e o requinte da Europa</i>
10	<i>Na seringueira a mão do colonizador</i>
11	<i>O teatro Amazonas e a borracha</i>
12	<i>Um misto de aventura e dor</i>
13	<i>Mãe d'água ê Mãe d'água</i>
14	<i>Mostra o caminho do meu navegar</i>
15	<i>Foi curumim quem me contou</i>
16	<i>O segredo desse guaraná</i>
17	<i>É boi bumba (olha o boi, olha o boi)</i>
18	<i>Esse boi é garantido e caprichoso</i>

19	<i>Descendo o rio de Manaus a Parintins</i>
20	<i>Tudo isso é maravilhoso</i>
21	<i>Temos que usar a consciência</i>
22	<i>E despertar para um futuro promissor</i>
23	<i>Preservando a natureza</i>
24	<i>Pra nossa vida ter valor</i>

Fonte: X-9 paulistana (1997)

Com o enredo “Amazônia, a dama do universo”, a narrativa poético-musical da Escola de Samba X-9 paulistana (1997), profere alusão sobre lendas nortistas como: Mãe d’água e Guaraná, conta aspectos do Estado do Amazonas através do festival folclórico de Parintins e do Teatro Amazonas, retrata o processo de colonização dos Europeus, enfatizando a importação de diversos elementos de luxo vindos da Europa para satisfazer os desejos dos colonizadores da época.

No enredo também há forte clamor pela preservação ambiental, apontando ainda para a questão do indigenismo regional “*das guerreiras índias a lutar*” e do Curumim. Um evento narrativo importante para a história é a sua descida do rio de Manaus a Parintins, para encontrar os bois-bumbás Garantido e Caprichoso.

Ainda no processo narrativo, entrelaçam-se alguns contextos históricos nacionais como a colonização dos europeus, o ciclo da borracha e a construção do Teatro Amazonas, também há muito do lendário amazônico expresso no enredo, como a mãe d’água e o guaraná, bem como, a inserção de personagens como o Curumim e os bois do festival folclórico de Parintins.

Em Manaus, local de forte presença lusitana, conta Albuquerque (1983, p. 66) “uma tradição presente em quase todos os portos do Brasil e do mundo. Desde finais do século XIII, Portugal tornou-se um centro de comércio marítimo ativo que fez desenvolver e consolidar profissões ligadas às atividades portuárias”. Relata Simões (1916, p. 120) que “com a expansão da economia gomífera²⁵, a comunidade portuguesa ampliou-se ainda mais e novos migrantes oriundos de Portugal chegavam todos os dias a Manaus”. Com essa expansão de colonizadores, a autora menciona que os portugueses “controlavam boa parte do comércio lojista, das padarias e das mercearias”. Com os altos lucros da extração de

²⁵ Economia focada em negócios da borracha (Látex).

material da seringueira, os coronéis da borracha, enriquecidos na aventura, resolveram romper a vida pacata de Manaus trazendo inúmeros costumes coloniais, políticos e culturais da Europa para o Brasil. Nesse sentido, o Teatro Amazonas foi um dos empreendimentos urbanos mais destacáveis, tendo sido inaugurado em 1896. Na opinião do historiador inglês Eric Hobsbawm, o Teatro Amazonas é uma "catedral característica da cultura burguesa". Seráfico (2009, p. 13) relata que o teatro “é frequentemente, comparado a outras casas de ópera que enfeitam importantes cidades europeias. Não causa espanto a semelhança que alguns estudiosos estabelecem entre a obra inaugurada em 1896 no Brasil, pelo então governador Eduardo Ribeiro, com o Teatro Scala, de Milão, e o Teatro de Ópera Garnier, de Paris.

Já a respeito do lendário descrito na narrativa sobre a “Mãe d’água”, trata-se de Iara, a deusa das águas. Ela, segundo Brito (2007, p. 78) “traduz a relação do caboclo com o mundo aquático da Amazônia”. O autor explica que:

Essa interação permanente do amazônida com as águas gerou a chamada civilização ribeirinha, na qual os rios, lagos, igarapés são fontes de vida, da morte e do imaginário regional. São caminhos, referências e habitat naturais dos que vivem ou viveram às margens do grande rio Amazonas e de seus inumeráveis tributários, herança cultural que recebemos de nossos ancestrais.

Iara, para Brito (2007, p. 78) “vive nas encantarias do fundo dos rios” e atrai “os moços, os fascina, mostrando-lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe”. Afirma ainda o autor que a moça encanta os homens e lhes presta “promessas de todos os gêneros” e que “para aumentar o estado de encantamento, entoa belas melodias com linda voz os convidando para acompanhá-la ao fundo das águas do rio”. Ainda sobre a lenda da Mãe d’água, é importante ressaltar os estudos de Vegini (2014), já que essa lenda trata de um resultado advindo de “uma sucessão de adaptações”, isso porque, como menciona Brito (2007, p. 81), a lenda da Iara “pode ser reconhecida em várias culturas. Na Espanha, chama-se Sirena; na Grécia, a mitológica Nereida; na Alemanha, a nórdica Loreley; na África, Kiandra; e em Portugal, Sereia, sendo todas elas a mesma criatura que surge das águas, enamora os homens e os leva à morte”.

A narrativa da agremiação relata também que um “*curumim*” desvendava “*o segredo desse Guaraná*”. *Curumim* é uma palavra indígena que em língua portuguesa

significa criança. Conta Brito (2007, p. 67) que a lenda do Guaraná “procura explicar a gênese do fruto e, ao mesmo tempo, a origem da nação dos Maués, indígenas que habitam o sudeste do Estado do Amazonas”. Nos estudos desse autor, há menção de várias versões sobre a origem do guaraná, mas Brito relata que “a mais forte tradição oral dos índios saterês-maués conta que o guaraná nasceu dos olhos de um menino”, filho de Onhiamuacabê, uma mãe solteira.

Brito (2007, p. 67) relata em sua descrição da narrativa que “o garoto ouviu da mãe que ao senti-lo em seu ventre plantara para ele uma castanheira de Noçoquém”. Contudo, a mãe faz a plantação dessa castanheira em local litigado pelos irmãos, que a expulsam em decorrência de sua gravidez. O autor menciona que “passado tempos, o menino quis então comer as castanhas, mas o lugar estava sob guarda da Cotia, da Arara e do Piriquito que logo avisaram seus tios. No outro dia, quando o menino voltou ao Noçoquém os guardas do local o esperavam para matá-lo”. É então que o Curumim narrado pela X-9 paulistana é decapitado. Brito (2007, p. 67) relata que a mãe “desesperada, sobre o cadáver da criança jurou dar continuidade à sua existência. Arrancou-lhe então o olho esquerdo e o plantou na terra. O fruto desse olho não prestou: era o guaraná rana (guaraná falso). Em seguida, arrancou-lhe o olho direito e deste nasceu o verdadeiro guaraná”.

Já a respeito da citação no enredo do famoso Festival Folclórico de Parintins, no Amazonas, Somanlu (2010, p. 3) adverte que “há muita controvérsia sobre a fundação dos bois-bumbá, contudo vigora a hipótese de que ambos foram fundados em 1913. Segundo registros bibliográficos, o Boi Caprichoso foi fundado pelos irmãos Cid e Luiz Gonzaga. Ao longo dos anos, esse boi foi dirigido por famílias diversas e suas apresentações aconteciam em diferentes currais”.

Batalha (2010, p. 87) argumenta que “em meados de junho do ano de 1960, os dois bois disputavam o título de campeão em locais variados na cidade de Parintins”. Para essa autora, “foi exatamente nessa década que se oficializou o primeiro Festival Folclórico de Parintins, no ano de 1966. Assim, com programação fixa, as competições tornaram-se mais intensas e os bois-bumbás ganharam simpatia, autonomia e popularidade dos torcedores que vinham prestigiar a festa”. São muito ricas as possibilidades de narrativas para essa

feira. Batalha (2010, p. 88) cita como se desenvolvem os bois-bumbás durante suas apresentações:

Nas três noites do festival são apresentadas toadas que narram mitos indígenas para acompanhar a aparição do pajé no momento do ritual, sempre relatando catástrofes sobre determinados povos indígenas. A característica do ritual é marcada por certos personagens como: pajé, tribos, seres fantasmagóricos, danças e animais que promovem a luta entre o bem e o mal”.

Há, sem dúvida, certa semelhança alegórica entre o Carnaval Dromológico e o Festival de Parintins. Braga (2002, p. 101) enfatiza que: “as alegorias são trabalhos artísticos de grande proporção, envolvendo estruturas de tamanho e formas variáveis, que podem chegar a dez metros de largura e quatorze metros de altura. O tamanho das alegorias é limitado pelas proporções físicas dos galpões dos bois-bumbá”. Há de se considerar que para as festividades dos carnavais há um número grandioso de profissionais da cidade de Parintins que são contratados pelas agremiações paulistanas e cariocas, principalmente para executar projetos na área plástica.

Os dois bois-bumbás, Garantido e Caprichoso, são o centro do espetáculo nortista e sua presença separa a ilha tupinambarana ao meio, com as cores vermelho e azul respectivamente, emanando, assim, para todo o Brasil, inclusive para diversos países do mundo, a força do homem amazônida ribeirinho.

Com base nas explicações acima, apresento a partir de agora um quadro analítico que detalha os elementos que integraram a narrativa poético-musical do Carnaval da X-9 Paulistana no ano de 1997.

Os sentimentos de identidade e pertencimento, os elementos culturais folcloristas, indigenistas e religiosos operam nas linhas:

Quadro 15 – Elementos Identitários da Narrativa da X-9 Paulistana de (1997)

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
01	<i>Sacode, sacode, vai minha bateria</i>
02	<i>Alegria do povão</i>
03	<i>Balança, balanço X-9</i>
04	<i>Explode o meu coração</i>
08	<i>Das guerreiras índias a lutar</i>
13	<i>Mãe d'água é Mãe d'água</i>
14	<i>Mostra o caminho do meu navegar</i>
15	<i>Foi Curumim quem me contou</i>
16	<i>O segredo desse guaraná</i>
17	<i>É boi bumba (olha o boi, olha o boi)</i>
18	<i>Esse boi é garantido e caprichoso</i>
19	<i>Descendo o rio de Manaus a Parintins</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

A narrativa poético-musical da agremiação inscreve-se em elementos de pertencimento e identidade à sua comunidade, notavelmente apresentados no refrão principal “*sacode, sacode, vai minha bateria, alegria do povão, balanço, balanço X-9, explode o meu coração*”. Para o narrador o termo “minha bateria” é a possibilidade de “gritar” aos quatro cantos que a melhor bateria do carnaval é a bateria da sua agremiação.

Quadro 16 – Elementos Linguísticos da Narrativa da X-9 Paulistana de (1997)

A construção da realidade com predominância regular foi a da tipologia Canônica, conforme o quadro a seguir:

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
08	<i>Das guerreiras índias a lutar</i>
09	<i>O luxo e o requinte da Europa</i>
10	<i>Na seringueira a mão do colonizador</i>
11	<i>O teatro Amazonas e a borracha</i>
17	<i>É boi bumba (olha o boi, olha o boi)</i>
18	<i>Esse boi é garantido e caprichoso</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

A respeito desse samba, mensuro que se trata de uma obra muito cantada pela comunidade da Escola de Samba que fica localizada na zona norte da cidade de São Paulo. Com versos simples e de fácil apelo popular, a narrativa fez parte de uma primeira era dromológica do Carnaval de São Paulo, se caracterizando como uma obra mais canônica, ou seja, mais tradicional nos formatos de se narrar uma história, que se liga fielmente aos contextos históricos do lugar homenageado.

Quadro 17 – Elementos Literários da Narrativa da X-9 Paulistana (1997)

O elemento literário da narrativa com predominância foi o Maravilhoso, conforme o quadro a seguir:

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
05	<i>Amazônia, mãe (e ô)</i>
06	<i>A dama do universo</i>
13	<i>Mãe d'agua ê Mãe d'agua</i>
14	<i>Mostra o caminho do meu navegar</i>
15	<i>Foi curumim quem me contou</i>
16	<i>O segredo desse guaraná</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Há o aparecimento do elemento maravilhoso, nos trechos “*A dama do universo*” com “*seus mistérios e magias*” e “*mãe d’agua mostra o caminho do meu navegar*”, que segundo Bessière, (2012, p. 201) é um relato narrativo que gera mais “uma duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio cognitivos”

Percebe-se, no seu desenvolvimento, que a narrativa apresenta um norte amazônico intenso cujo conteúdo está repleto de elementos folclóricos, com destaque para o segredo do guaraná, revelado por um Curumim, e também para o Festival Folclórico de Parintins, através da apresentação dos bois Garantido e Caprichoso. A construção da realidade narrativa, se deu de forma canônica, ou seja, seguiu elementos tradicionais, no formato três

por quatro carnavalesco, optando em contar traços históricos da região. Nos aspectos indigenistas, há o registro das indígenas amazonas, essas personagens sempre guerreiras a lutar. Há ainda o aparecimento da Mãe d'água, que é um aspecto cultural afro religioso, de exaltação a Iemanjá, rainha das águas, cuja personagem, sob o aspecto do maravilhoso, guia os ribeirinhos que navegam pelos rios. E, ainda, sobre o maravilhoso, a Amazônia é considerada “*a dama do universo*”. Finalmente, aponto um dos elementos identitários na narrativa que exaltam a comunidade *xisnoveana* com sentimento de pertença ao narrar “*minha bateria, alegria do povão*”.

4.1.2 Narrativa “Os seis segredos do Ariaú”- (Leandro de Itaquera)

“O vermelho é cor de Guerra e o Branco sou de paz. Ó
Leandro, quem te conhece não te esquece jamais. Nas garras do
Leão guerreiro o pioneiro do lugar ”
Hino da Escola de Samba Leandro de Itaquera

Figura 20 – Alegoria da Leandro de Itaquera 2001



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JF9mGEqKiq8&t=530s>

Foi em Itaquera, um dos bairros mais populosos da Zona Leste Paulistana, que uma menina chamada Karin fez um pedido de aniversário inusitado ao pai, fazendo nascer a agremiação Leandro de Itaquera, isso porque, segundo o portal Sociedade Amantes do Carnaval de São Paulo – SASP, “durante a sua festa ela pediu ao seu pai Leandro Alves Martins uma escola de samba de presente”. O portal que trabalha pela memória paulistana de Carnaval relata que: “uma reunião com alguns amigos sambistas foi suficiente para a escola nascer em 03 de março de 1982. Ficou estabelecido que o Leão seria o símbolo da

escola, representando força e liderança, as cores oficiais seriam o vermelho (garra) e o branco (paz)”. Depois de atuar por muitos anos como Porta-bandeira, conforme figura 21, atualmente Karin Darling Martins é a atual vice-presidente da agremiação e seu pai responde pelo cargo máximo da Escola.

Figura 21 – Pavilhão da Leandro de Itaquera conduzido por Karin Darling



Fonte: <http://www2.sidneyrezende.com/noticia/253729+programa+vai+dar+samba+destaca+leandr+itaquera>

Em 2001, a Escola de Samba Leandro de Itaquera apresentou em seu desfile uma homenagem a Amazônia através do Rio Ariaú. Os autores da obra foram: Xixa, Jailson e Júnior de Guararema. A narrativa é composta por trechos desenvolvidos ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, sendo formada por dois refrãos, no qual o principal deles mescla elementos do enredo com elementos de exaltação ao nome da escola, já o outro refrão apresenta composição que descreve o pertencimento e a identidade da escola. Mostro a seguir os elementos textuais que constituíram a narrativa sobre o norte-amazônico:

“A passarela vai se transformar. Dançam guerreiros, carapanãs,
curupiras, essa é a minha tribo ninguém vai me segurar”
Leandro de Itaquera (2001)

Quadro 18 – Narrativa poético-amazônida da Leandro de Itaquera (2001)

01	<i>Os tambores da Leandro ecoaram</i>
02	<i>A passarela vai se transformar</i>
03	<i>Dançam guerreiros, carapanãs curupiras</i>
04	<i>Essa é minha tribo ninguém vai me segurar</i>
05	<i>Alô você que está de bem com a vida</i>
06	<i>Vem para a avenida desvendar</i>
07	<i>Os seis segredos do Ariaú</i>
08	<i>Esse rio é minha rua e vamos juntos navegar</i>
09	<i>Arquivo da mãe natureza</i>
10	<i>A fauna, a flora, o ar, os minerais</i>
11	<i>Os igarapés comandam a vida</i>
12	<i>Em biodiversidade</i>
13	<i>Lendas, mistérios e muito mais</i>
14	<i>O boto cor de rosa ô ô ô!</i>
15	<i>Os homens e os deuses a bailar</i>
16	<i>Linda a vitória régia</i>
17	<i>No encontro das águas tem iara</i>
18	<i>O pajé Ritta Bernadino, divino e maravilhoso</i>
19	<i>Com sabedoria ribeirinha</i>
20	<i>Só quer ver em harmonia, a natureza e o povo</i>
21	<i>E no cantar do uirapuru, o ecoturismo é a solução</i>
22	<i>Parem as queimadas, podem parar!</i>
23	<i>De vermelho e branco vamos preservar</i>
24	<i>(obá)</i>
25	<i>Ciente do tesouro que tem nas mãos</i>
26	<i>Nasce uma civilização</i>
27	<i>Eu amo esse lugar aguenta coração</i>
28	<i>Vem da Zona Leste a simpatia do leão</i>

Fonte: Leandro de Itaquera (2001)

Foram os seis segredos do Ariaú, um rio pertencente ao Estado do Amazonas, que inspiraram a narrativa de Carnaval da Escola de Samba Leandro de Itaquera (2001). A narrativa poético-musical da agremiação da zona leste paulistana, infere alusão a lendas como: Curupira, Boto Cor de Rosa, Vitória Régia, Iara e Uirapuru, apresentando ainda um personagem especial: o “Pajé Ritta Bernadino, divino e maravilhoso” - que abordo na

próxima lauda - e exalta as belezas naturais amazônidas como “a fauna, a flora, o ar, os minerais e os igarapés”, esses que, segundo a história, “comandam a vida” do nortista. O narrador assegura que “esse rio é minha rua”, e ele tem razão, porque na Amazônia, principalmente no Estado do Amazonas, rios são como estradas para o ribeirinho do norte brasileiro.

O rio Ariáú abrigava um renomado hotel de selva o “Amazon Towers”, localizado no município de Iranduba – AM que foi, segundo o *site* de notícia portal do Amazonas:

palco de eventos tais como: Cenário do filme “Anaconda” da Sony Pictures, Base de Operações dos realities shows: “*Survivor*” da CBS TV americana e “*La Selva de los Famosos*” da Antena 3 TV espanhola, assim como de muitas outras reportagens e curtas metragens. Inúmeras personalidades já se hospedaram no Ariáú como o Ex- Presidente dos Estados Unidos Jimmy Carter, o Primeiro Ministro da Alemanha Helmut Kohl, a Primeira Ministra da Noruega Gro Brundtland, o Rei Juan Carlos e a Rainha Sofia da Espanha, a Família Real da Suécia, a Rainha Beatrix da Holanda, e o Presidente da Microsoft Bill Gates entre muitos outros.

É certo que a agremiação recebeu aporte financeiro como patrocínio do hotel que adotou como estratégia o desfile da Escola de Samba para divulgação do local em nível nacional e também mundial. O Carnavalesco na época, hoje pesquisador e comentarista de Carnaval da Rede Globo, Professor Doutor Milton Cunha, utilizou-se da licença fantástica para lançar em sua narrativa o dono do hotel Ritta Bernandino, como um pajé da Amazônia. Botelho (2006, p. 13) apresenta uma terminologia para o sujeito pajé, que:

Baseia-se na existência, desde passado longínquo, nos quatro cantos do planeta, de homens e mulheres investidos de poderes especiais – o dom –, com padrões próprios, variando de acordo com as ideias e crenças religiosas do grupo social, voltados para intermediar ações especiais capazes de refrear o medo da dor e da morte, não só no aspecto pessoal, mas também no coletivo. Como a fragilidade humana fundamental, de natureza sócio-genética – o medo da dor e da morte –, está diretamente relacionada à manutenção da saúde para evitar o sofrimento, a atuação dessas pessoas que possuem o dom passa de modo obrigatório pela cura das doenças.

O Narrador Carnavalesco, então, classifica Bernadino como um líder da comunidade em que está alocado o hotel, fazendo parecer que esse pajé Ritta é dotado de “sabedoria ribeirinha, só querendo ver harmonia entre a natureza e o povo”. Atualmente,

infelizmente, o hotel vive um fim melancólico de abandono no meio da floresta amazônica cravado no silêncio do rio Ariáú, o “Amazon Towers”, segundo reportagem do Portal em Tempo (2016) o empreendimento está submerso em dívidas com a Petrobrás e em brigas entre os herdeiros do empresário já bem idoso que, ainda vivo, acompanha muitos relatos saudosos dos tempos áureos, como o de um funcionário que declarou a reportagem que um dia viu “a natureza em festa, com turistas do mundo inteiro”, mas que hoje sente em suas vistas brotarem “lágrimas ao deitar os olhos sobre um hotel fantasma abandonado no meio da floresta”.

Além desse elemento fantástico de transformação de um empresário em um pajé amazônico, nessa narrativa poético-musical da agremiação há o aparecimento de outras ocorrências espetaculares e maravilhosas, como um encontro entre “os homens e os deuses” que saíram a bailar pela tribo, tendo essa dança se transportado para a avenida do sambódromo do Anhembi na capital paulistana, ou seja, dançaram guerreiros, carapanãs e curupiras em procissão com “os tambores da Leandro”, tendo assim, os elementos da Região Norte do Brasil migrado, ainda que por um momento, para a Zona Norte de São Paulo. Sobre esse elemento, Frota (2012, p. 128) afirma que “o maravilhoso não questiona ou nega qualquer manifestação metaempírica. Se um fantasma aparecer, ou um nigromante ressuscitar um demônio, tal improbabilidade (em nosso mundo racional e científico), por mais que possa chocar as personagens, acaba sendo aceito”.

Seguindo adiante, o aparecimento de elementos afro religiosos também surgem na narrativa, podendo ser notada no trecho: “*Obá ciente do tesouro que tem nas mãos nasce uma nova civilização*”. Eyin (2000) revela que Obá é uma Orixá do sexo feminino e que é “uma princesa guerreira” fruto de um incesto. Comenta esse mesmo autor que ela era “cultuada como a grande deusa protetora do poder feminino”. De personalidade forte, Obá liderava as outras mulheres e afrontava o poder masculino, desafiando-o.

Eyin (2000) apresenta algumas características específicas dessa divindade: “Ela desafiou e venceu lutas sucessivamente, era vigorosa e cheia de coragem. Faltava-lhe, talvez, um pouco de charme e refinamento, mas ela não temia ninguém no mundo e seu maior prazer era lutar”. A inserção de Obá na narrativa não se deu por acaso já que, de

acordo com as análises, o narrador carnavalesco fez associação dessa Orixá com duas características da agremiação Leandro de Itaquera: a) com as cores vermelho e branco que vestem essa Escola de Samba b) pelo adjetivo “guerreiro” que também se aplica a imagem do Leão “guerreiro”, símbolo da agremiação, juntamente com a força de Obá que vencera todas as suas “guerras”. Como afirma Eyin (2000) "a guerreira veste vermelho e branco, usa escudo e lança (figura 22), ela é altiva, sombria e muito respeitada", suas cores se associam, segundo o autor, pelo “símbolo genitor, capaz de grandes sacrifícios próprios”. Ainda de acordo com esse estudioso, Obá é um “orixá ligado a água”, outro elemento idealizado pelo narrador para associar o enredo “Amazônia” à essa divindade afro religiosa que vem a proteger aquele lugar e o torna místico porque o rio Ariáú mesmo não sendo dessa tonalidade encarnada, torna-se também um guardião de Obá, bem como, da Leandro de Itaquera.

Figura 22 – Obá orixá valente e guerreira



Fonte: <https://horoscopovirtual.uol.com.br/artigos/oba-orixa-energetica>

Brito (2007, p.57) afirma que “o curupira tem atributos heroicos na proteção da fauna e da flora”, relata esse autor que essa figura da cultura popular é também conhecida como “Caipora ou Mãe-do-mato, e que pelos idos de 1560 “o padre Anchieta já falava sobre ele”. Há diversas vertentes e correntes históricas sobre o aparecimento desse ser nas

matas brasileiras e, segundo Brito (2007, p. 59), essa personagem popular possui composição físicas das mais variantes formas: “como um menino de corpo peludo, cabelos avermelhados e dentes verdes; como um duende sem cabelos e com corpo coberto de pelos verdes; como um anão; um caboclinho; etc”. Para esse estudioso:

Conta a lenda indígena que, após criar o universo, tupã criou os semideuses, o homem e encheu a terra com outras criaturas. Criou também o mundo superior, onde habitam os deuses e os bons, e o inferior, onde habitam os maus e os seres demoníacos. Entre as criaturas criadas por Tupã está o Curupira, um semideus que protege as florestas e os animais da ação destrutiva dos seres humanos.

No tocante a inserção do Caipora na narrativa da Escola de Samba, há de fato uma relação entre as terras do hotel Ariaú, no Amazonas, e o poder de proteção associado a personagem do Caipora. Segundo Brito (2007, p. 59) o Caipora é conhecido como o “pai-do-mato que vive fumando seu cachimbo e a sua missão é proteger todos os seres vivos existentes na floresta”.

É durante os festejos juninos que se intensificam os causos amazônicos, entre eles o do “boto-cor-de-rosa que é personagem pertencente às regiões ribeirinhas da Amazônia. Para Fontes (2014), diz a lenda que nesse período o boto-cor-de-rosa emerge do rio transformando-se em um jovem elegante, belo, beerrão e bom dançarino. Esse jovem sempre está muito bem vestido e traja roupas, chapéu e calçados brancos”. Narra esse autor que esse chapéu “é utilizado para ocultar (já que a transformação não é completa) o respiradouro do boto, um grande orifício no alto da cabeça. É graças a este fato que, durante as festividades de junho, quando aparece um rapaz usando chapéu, as pessoas lhe pedem para que ele o retire no intuito de se certificarem de que não é o boto que ali está”.

Ainda de acordo com a tradição amazônica, o boto -disfarçado como um atraente rapaz- conquista a mais bela senhorita ribeirinha que “cruzar seu caminho e, em seguida, dança com ela a noite toda, a seduz, a guia até o fundo do rio, onde, a engravida e a abandona. Por isso, as jovens eram alertadas por mulheres mais velhas para terem cuidado com os galanteios de homens muito bonitos durante as festas” (FONTES, 2014). No enredo da escola Leandro de Itaquera, o boto-cor-de-rosa é convidado para dançar como os

homens e os deuses. “ *O boto cor de rosa ô ô ôs homens e os deuses a bailar*”. (LEANDRO DE ITAQUERA, 2001).

Além desses personagens, também a vitória-régia é convidada para essa festa de divindades naturais maravilhosamente narrada pela agremiação paulistana. Conta a lenda, segundo Brito (2007, p. 45), que uma “bela índia chamada Naiá, encantada com todas as histórias que ouvia, sonhava que a lua escolhia as moças mais bonitas para transformá-las em estrelas que brilhariam para sempre no céu”. Naiá esperou tanto tempo que resolveu procurar pelas cercanias uma forma de encontrar a divindade Jaci²⁶, que nunca a escolheu para juntar-se ao celeste. (Brito 2007, p. 45) relata que “desolada, aproximou-se de um lago para chorar. Chegando lá, a índia viu a figura da Lua refletida em suas águas límpidas”, menciona esse autor que “Naiá não resistiu e jogou-se na água” para tocar Jaci, mas a índia morreu afogada. Jaci, então, comovida diante do sacrifício da bela jovem, resolveu transformá-la em uma estrela muito diferente daquelas que brilham no céu e assim a transformou em uma majestosa planta chamada vitória-régia. (BRITO, 2007).

Já apresentada anteriormente nesse trabalho, durante menção ao enredo da escola X-9 paulistana, a lenda da Iara (ou Mãe d’água) também aparece na narrativa de Itaquera. Iara, para Brito (2007, p. 78) “vive nas encantarias do fundo dos rios” e atrai “os moços, os fascina, mostrando-lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe”. Afirmo ainda o autor que a moça encantada aos homens presta “promessas de todos os gêneros” e que “para aumentar o estado de encantamento, entoia belas melodias com linda voz e os convida a acompanhá-la para o fundo das águas do rio”. Sobre a lenda da Mãe d’água, saliento mais uma vez menção aos estudos de Vegini (2014), quando afirma que essa lenda é resultado de “uma sucessão de adaptações”, porque como menciona Brito (2007, p. 81) a lenda da Iara “também pode ser reconhecida em várias culturas, ainda que com algumas variantes”.

Fontes (2016) narra que a lenda do Uirapuru - também musicalizada no samba-enredo – trata-se “da história de um jovem guerreiro que se apaixonou pela mulher do cacique e por não poder se aproximar da amada, pediu a Tupã para transformá-lo em um

²⁶ A formosa Deusa, Lua.

pássaro, para assim poder viver sempre ali perto da mulher desejada”, ocorre que, ainda de acordo com esse autor, depois de efetivado o pedido “o jovem guerreiro saia pela floresta a entoar o seu belo e harmonioso canto na intenção de que um dia ela descobrisse que ali naquele canto estava seu guerreiro a chamá-la”. Fontes (2016) relata: “conta a lenda que quando o Uirapuru canta, toda a floresta fica em silêncio em respeito ao mais belo canto daquele lugar, que caracterizo como ato sublime.” Longino (1965, p. 100) analisa que “a sublimidade consiste numa certa excelência” em exaltar aquilo “que nos arrebatava com admiração”, e isso se concretiza no enredo já que toda a narrativa da Escola de Samba é arrebatadora, fantástica, maravilhosa e integradora dos elementos divinos indígenas somados às entidades afro religiosas e aos atos folclóricos do viver ribeirinho amazônico.

Com base nas discussões acima, apresento a seguir um quadro analítico que detalha os elementos que integraram a narrativa poético-musical do Carnaval da Leandro de Itaquera de 2001.

Os sentimentos de identidade e pertencimento, os elementos culturais folcloristas, indigenistas e religiosos operam nas linhas:

Quadro 19 – Elementos Identitários da Narrativa da Leandro de Itaquera (2001)

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
01	<i>Os tambores da Leandro ecoaram</i>
03	<i>Dançam guerreiros, carapanãs, curupiras</i>
04	<i>Essa é a minha tribo ninguém vai me segurar</i>
08	<i>Esse rio é minha rua e vamos juntos navegar</i>
11	<i>Os igarapés comandam a vida</i>
14	<i>O boto cor de rosa</i>
16	<i>Linda a vitória régia</i>
17	<i>No encontro das águas tem Iara</i>
18	<i>O pajé Ritta Bernardino, divino e maravilhoso</i>
19	<i>Com sabedoria ribeirinha</i>
21	<i>E no cantar do uirapuru, o ecoturismo é a solução</i>
23	<i>De vermelho e branco vamos preservar</i>
24	<i>Obá</i>
25	<i>Ciente do tesouro que tem nas mãos</i>
27	<i>Eu amo esse lugar aguenta coração</i>
28	<i>Vem da Zona Leste a simpatia do leão</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Há de se referir ainda nessa análise, também aos sentimentos de pertença e identidade configurados no enredo, como quando o narrador declara “eu amo esse lugar aguenta coração, vem da zona leste a simpatia do leão”, nota-se claramente nessa citação o objetivo de enaltecer o sentimento de pertencimento da comunidade. Há também, outra ocorrência no seguinte trecho da narrativa “de vermelho e branco preservar”. Nesse trecho destacam-se, em primeiro plano, a referência às cores vermelho e branco que representam as cores da escola, e no segundo plano, a proposta aos desfilantes e participantes itaquerenses para uma conscientização a respeito do meio ambiente. A propósito, é relevante salientar que a diversidade Amazônica e a causa ambiental estão presentes durante toda a narrativa da escola.

Sobre o fenômeno do sentimento de identidade e pertença, Gomes (2002, p. 119) relata que “a identidade é simultaneamente uma forma de relação social e uma forma de representação espacial que resulta em um certo tipo de territorialidade. Em outros termos, essa identidade não é um dado irredutível da realidade, mas sim uma construção, que associa de maneira vital e orgânica os vínculos entre um grupo e seu território”.

Quadro 20 – Elementos Linguísticos da Narrativa da Leandro de Itaquera (2001)

A construção da realidade com predominância regular foi a da tipologia Violação, conforme o quadro a seguir:

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
02	<i>A passarela vai se transformar</i>
03	<i>Dançam guerreiros, carapanãs, curupiras</i>
18	<i>O pajé Ritta Bernardino, divino e maravilhoso</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Bruner (1991, p. 11) menciona que as “violações aos enredos canônicos são tradicionais e são violações prontamente reconhecíveis como situações familiares humanas: a esposa traidora, o marido corneado, o inocente espoliado, e assim em diante. Costumeiramente, essas são situações convencionais das narrativas”.

Quadro 21 – Elementos Literários da Narrativa da Leandro de Itaquera (2001)

O elemento literário da narrativa com predominância foi o Maravilhoso, conforme o quadro a seguir:

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
03	<i>Dançam guerreiros, carapanãs, curupiras</i>
07	<i>Os seis segredos do Ariaú</i>
09	<i>Arquivo da mãe natureza</i>
15	<i>Os homens e os deuses a bailar</i>
18	<i>O pajé Ritta Bernardino, divino e maravilhoso</i>
21	<i>E no cantar do uirapuru, o ecoturismo é a solução</i>
26	<i>Nasce uma nova civilização</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Frota (2012, p. 128) afirma que “o maravilhoso não questiona ou nega qualquer manifestação metaempírica. Se um fantasma aparecer, ou um nigromante ressuscitar um demônio, tal improbabilidade (em nosso mundo racional e científico), por mais que possa chocar as personagens, acaba sendo aceito”.

A narrativa em questão, apresenta um norte-amazônico intenso de elementos folclóricos, com destaque para o Boto-Cor-de-Rosa, a Iara e para a Vitória-Régia. A construção da realidade da narrativa, se deu através da forma de violação, ou seja, não seguiu os elementos tradicionais no formato três por quatro carnavalesco, optando, portanto, em contar traços não históricos sobre a Amazônia. Há ainda como aspecto cultural afro religioso, o aparecimento de Obá, a orixá valente e guerreira, que tem seu surgimento relacionado às águas. O empresário do ramo hoteleiro Ritta Bernadino é transportado através do Maravilhoso e passa de patrocinador do enredo à pajé na narrativa, aparecendo na avenida como um grande líder indígena da região. Sobre o maravilhoso, ainda destaco que a Amazônia é considerada como um “*arquivo da mãe natureza*”. Finalmente, aponto um dos elementos identitários na narrativa que exaltam a comunidade itaquerense com sentimento de pertença ao narrar “*eu amo esse lugar, aguenta coração, vem da zona leste a simpatia do Leão*”.

4.1.3 Narrativa “Pará: O mundo místico dos Caruanas nas águas do patu-anu”- (Beija-Flor de Nilópolis)

“É ela um festival de prata em plena pista, é o sorriso alegre do sambista, ao ecoar do som de um tambor”

Samba Exaltação da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis

Figura 23 – Alegoria da Beija-Flor de Nilópolis (1998)



Fonte: <http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/01/sambodromo-em-30-atos-1998-o-polemico-empate-entre-mangueira-e-beija-flor/>

É de Nilópolis, Rio de Janeiro, uma das maiores Escolas de Samba do país e mais conhecida no mundo inteiro. Segundo seu *site* oficial, a agremiação Beija-Flor “nasceu nas comemorações do Natal de 1948”, situação em que um grupo de amigos resolveram formá-la. Sempre apresentando desfiles memoráveis com excelentes conjuntos visuais, sonoros e de movimento, a Beija-Flor de Nilópolis é detentora de treze títulos de campeã do Carnaval

carioca, sendo três desses campeonatos formados por narrativas amazônidas, um desses trata-se do desfile de 1998 que teve como base o livro “o mundo místico dos Caruanas e a revolta de sua ave” de autoria da Pajé Zeneida da Ilha de Marajó. Passo, então, a partir daqui para a análise dessa narrativa.

“Sou Caruana eu sou, Patu-Anu nasceu do Girador, obá. Eu trago a paz, sabedoria e proteção, curar o mundo é minha missão”
Beija-Flor de Nilópolis (1998)

Foi no ano de 1998 que aconteceu um dos desfiles mais lembrados pela comunidade nilopolitense. Seu desfile, em alusão ao Estado do Pará, narra a lenda mística dos Caruanas. Os autores da obra foram: Alencar de Oliveira, Wilsinho Paz, Noel Costa, Baby e Marcão. A narrativa é contada em primeira pessoa e é composta por dois refrões, cujo refrão principal mescla os elementos de exaltação ao nome da escola e os aspectos de pertencimento bem como de identidade, já o segundo refrão relata outros aspectos diversos do enredo. Relaciono no quadro a seguir os elementos textuais que constituíram a narrativa sobre o norte-amazônico

Quadro 22 – Narrativa poético-amazônida da Beija-Flor (1998)

01	<i>Beija-flor e o mundo místico dos Caruanas</i>
02	<i>Nas águas do Patu-Anu</i>
03	<i>Mostra a força do teu samba</i>
04	<i>Contam que no início do mundo</i>
05	<i>Somente água existia aqui</i>
06	<i>Assim surgiu o girador, ser criador</i>
07	<i>Das sete cidades governadas por Auí</i>
08	<i>Em sua curiosidade, aliada à coragem</i>
09	<i>Com seu povo ao fundo foi tragado</i>
10	<i>O que lá existia aflorou, o criador semeou</i>
11	<i>Surgindo os seres viventes em geral</i>

12	<i>E de Auí se deu a flora, fauna e mineral</i>
13	<i>Sou Caruana eu sou Patu-Anu nasceu do girador, obá</i>
14	<i>Eu trago a paz, sabedoria e proteção</i>
15	<i>Curar o mundo é minha missão</i>
16	<i>Pajé, a pajelança está formada</i>
17	<i>Eu vou na barca encantada</i>
18	<i>Anhangá representa o mal</i>
19	<i>Evoque a energia de Auí</i>
20	<i>Pra vida sempre existir</i>
21	<i>Oferenda ao mar pra isentar a dor</i>
22	<i>Com a proteção dos caruanas Beija-flor</i>
23	<i>A pajelança hoje é cabocla Na Ilha de Marajó, vou dançar o carimbo</i>
24	<i>Lundu e siriá, marujada e vaquejada</i>
25	<i>Minha escola vem mostrar</i>
26	<i>O folclore que encanta</i>
27	<i>O estado do Pará</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Não há como iniciar a análise por outro caminho que não seja apresentando a personagem central dessa história que não aparece na letra do samba-enredo e no entanto, é a narradora central do desfile da Beija-Flor: a Pajé Zeneida Lima. Somente a sua narrativa e todos os demais elementos que lhe constituem, dariam cabo de uma outra dissertação de Mestrado ou até mesmo de uma Tese de Doutorado.

De acordo com o portal eletrônico Caruanas do Marajó, a cabocla desse lugar “tem o dom do desconhecido, do vasto caminho do místico e mágico. Desde muito nova, ainda no berço, sua caminhada foi marcada por fatos incomuns”. O portal menciona que ainda na infância:

Soube por um Pajé que pertencia à linha do fundo. Havia nascido com o dom da cura e teria de seguir seu destino, guiada pelos Caruanas, pelas forças da natureza. Aos onze anos de idade, Zeneida Lima começou o aprendizado sobre os mistérios dos Pajés, das cerimônias, das curas. Iniciou sua preparação para conhecer o chamado Mundo Encantado, para tornar-se oficiante do culto aos Caruanas, energias das águas. (PORTAL CARUANAS DO MARAJÓ).

Zeneida, segundo esse portal, quando criança, ficou desaparecida na ilha durante dezessete dias “viu-se raptada por seres encantados de pele azul”. Esses seres encantados

são os Caruanas, ou companheiros-do-fundo (CAVALCANTE 2012, p. 46). Para essa pesquisadora, os Caruanas “são seres sobrenaturais, que possuem poderes de cura ou de maldição, eles vivem no fundo de rios ou no interior das matas”. Revela o portal de notícias que, após o contato com esses seres vivos das águas, Zenaida foi encontrada enrolada em cipós. Sua mãe, então, fez com que ela fosse encaminhada à cidade vizinha de Marajó, Soure, para que assim ela fosse aprender com o “mestre Mundico os mistérios dos Caruanas. A preparação durou um ano e dezessete dias e, após esse período, Zenaida tornou-se também uma Pajé. (PORTAL CARUANAS DO MARAJÓ).

Figura 24 – Zenaida, a Pajé que cultua os Caruanas, energias que vivem nas águas.



Fonte: http://www.rossicomunicacao.com.br/br/clipping_detalhe.asp?cod_cliente=38&cod_clipping=2459

A narrativa poético-musical da Escola de Samba Beija-Flor (1998), conta que “*no início do mundo, somente água existia aqui*” e dessa forma, surgiu o Girador, que Lima (2002) descreve como “a divindade primeva que possui a forma de uma grande içaçaba ou

de um pote”. O Girador era de barro e na narrativa é o grande criador do universo que concebeu as sete cidades para serem governadas por Auí.

Auí, segundo Cavalcante (2012, p. 121-122), era um ser ativo e luminoso. Os povos governados por ele, segundo essa autora, “viviam em harmonia com a natureza, até que um dia Auí transgrediu uma regra, ditada pelo Girador, de que não deveria se aproximar de lugares com desequilíbrios naturais”. A Transgressão, conta Cavalcante (2012, p. 122) ocorre porque Auí:

Avistou um redemoinho nas águas, provocado por Anhangá, tido como o “resto da natureza”, e ao olhar com mais atenção percebeu que o fundo das águas era feito do mesmo material que o Girador, o barro. Mergulhou em direção ao centro das águas e isso provocou um desequilíbrio na ordem natural. O que estava em cima foi para o fundo das águas, e o que estava embaixo emergiu à superfície.

Sobre esse evento narrativo, conta o samba-enredo da agremiação que Auí “*em sua curiosidade, aliada à coragem, com seu povo ao fundo foi tragado*”.

Em resposta à ação de Auí, relata Cavalcante (2012, p. 122) que o Girador então “pairou no ar e lançou sobre a terra sementes da vida que originaram todos os seres viventes”. O corpo de Auí “foi despedaçado pelo redemoinho, e deu origem a várias coisas na natureza e também a seres mágicos, como o Peixe de Sete Asas coloridas, que conduz a alma dos pajés aos mistérios das Sete Cidades Encantadas”. (CAVALCANTE, 2012, p. 123) O evento narrativo do corpo em pedaços de Auí aparece no samba-enredo no trecho “*E de Auí se deu a flora, fauna e mineral*”.

O Deus Girador cria Patu-Anu para governar e proteger as cidades encantadas dos Caruanas. Cavalcante (2012, p. 123) afirma que “esses mitos são novos e desconhecidos na literatura mitológica da Amazônia e ao mesmo tempo contêm elementos compostos por padrões existentes em muitas mitologias, como a água sendo o princípio de toda a existência e uma divindade primordial e criadora do mundo”.

Eliade (2001) sobre o Deus Girador mensura-o “como deus *’otiosus*” (deus ocioso), enfatizando a ordem ou a harmonia natural, a transgressão dessa ordem, a punição e “queda do paraíso”, o sacrifício do gigante ou de uma figura mítica que tem seu corpo repartido e assim originando diversos elementos da natureza (ELIADE, 2001; CAMPBELL, 1990”).

Na narrativa da Escola de Samba, o governante Patu-Anu leva aos Caruanas paz,

proteção e muita sabedoria. Caruanas, de acordo com LIMA (2012) “São energias do fundo, energias do meio das águas e as energias da superfície, cada um possui, dentro da pajelança, um posto específico, cada um tem uma hierarquia”. Ainda, segundo Cavalcante (2002, p. 125), os Caruanas “podem ter a forma tanto de animais quanto de seres humanos que em determinado momento de sua vida se encantaram, ou seja, não morreram, mas desapareceram em um rio ou mata e integraram-se de uma forma misteriosa àquele lugar ou à algum animal associado à sua história de vida”.

Os Caruanas, para Cavalcante (2012, p. 46), são “normalmente invisíveis aos olhos dos simples mortais; mas podem manifestar-se de formas diversas. A partir dessas formas distintas de manifestação, eles são pensados em três contextos, recebendo, por isso, denominações diferentes”. O Girador é o criador do universo e é caracterizado por essa autora como a “divindade criadora, possuindo a forma de uma igaçaba, ou seja, um grande pote ou vaso”. Auí era o governante das setes cidades encantadas criadas pelo ser supremo para guardar e proteger os Caruanas, mas foi traído por sua curiosidade e segundo Cavalcante (2012, p. 148) “descumpriu a ordem do Girador ao observar o que havia no fundo das águas e ao fazê-lo, inverteu a ordem do mundo, o que havia embaixo subiu e o que havia em cima desceu para as profundezas das águas. Com isso, seu corpo foi dilacerado e ao dividir-se deu origem aos três reinos da natureza: reino animal, mineral e vegetal”. Com a ocorrência, o Girador criador, concebeu Patu-Anu para governar as setes cidades encantadas concedendo paz, sabedoria e proteção aos seres Caruanas. Já o Pajé é um ser curandeiro religioso e se apresenta como eixo de ligação entre os Caruanas e os seres humanos, intermediando energias da natureza, formada basicamente pelos reinos animal, vegetal e mineral. Os Pajés, portanto, são “Homem ou mulher que têm o dom de curar doenças de causa “comum” (exemplo: gripe, dor de cabeça, dor de barriga, fratura etc.) ou “incomum”, ou melhor, supranaturais, provocadas por encantados ou humanos, exemplo: mau olhado, quebranto, “flechada de 149 bicho” etc. (CAVALCANTE 2012, p. 149). Para essa estudiosa, na pajelança²⁷ de Zenaida Lima, há “um ser caótico, nem

²⁷ Conjunto de práticas e crenças, sobretudo, de cura presente em diversas localidades da região amazônica. A crença em Deus (católico), nos santos, nos encantados ou Caruanas, nos caboclos, nos espíritos (“desencarnados”) e outros elementos oriundos de várias expressões religiosas são encontrados no mosaico

maléfico nem benéfico, que pune os agressores da natureza e aqueles que quebram o equilíbrio do universo. Vivia no fundo das águas até emergir a superfície quando foi visto por Auí”, trata-se de Anhangá, que na narrativa poética da Beija-Flor (1998) aparece no trecho: “*Anhangá representa o mal*”. Para LIMA (2002), Anhangá “é o resto da natureza” e sempre está recheado de mistérios, isso porque, segundo a Pajé, ela possui “duplas energias, ela tanto protege a natureza como pune os agressores da natureza”. Afirmação sobre a qual discorda Vegini (2014, p. 23), configurando que essa personagem, entre os missionários e os indígenas, “não tinha forma positiva; já que para os primeiros, ele tinha a natureza do diabo”.

Na narrativa dessa Escola de Samba também há o aparecimento de Obá. Que foi abordado anteriormente. Eyin (2000) revela que essa Orixá é do sexo feminino e que é “uma princesa guerreira”. Comenta esse mesmo autor que ela era “cultuada como a grande deusa protetora do poder feminino”. De personalidade forte, Obá liderava as outras mulheres e afrontava o poder masculino, desafiando-o.

Eyin (2000) descreve algumas características dessa divindade: “Ela desafiou e venceu lutas sucessivamente, era vigorosa e cheia de coragem. Transpondo para a voz do Narrador Carnavalesco, é possível depreender que *Obá* na narrativa, é a Pajé Zenaida, mulher forte, cheia de coragem que habita as terras da Ilha de Marajó, ela também enfrenta o preconceito por ser uma Pajé do sexo feminino, já que, como de costume, a pajelança é um campo quase que exclusivamente masculino. Até mesmo em comunidades indígenas a maioria dos pajés são homens. A Pajé Zenaida, então, protege a comunidade com seus poderes místicos, energizando a comunidade com a sabedoria dos Deuses Caruanas e promovendo os abates do mal nos seres vivos do lugar.

Com base nas discussões acima, apresento a partir de agora um quadro analítico que detalha os elementos que integraram a narrativa poético-musical do Carnaval da Beija-Flor de 1998.

Os sentimentos de identidade e pertencimento, os elementos culturais folcloristas, indigenistas e religiosos operam nas linhas:

que é a pajelança cabocla, e cada pajé apresenta uma forma particular de exercer a pajelança. (CAVALCANTE, 2012, p.149)

Quadro 23 – Elementos Identitários da Narrativa da Beija-Flor (1998)

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
03	Mostra a força do teu samba
06	Assim surgiu o girador, ser criador
10	O que lá existia aflorou, o criador semeou
13	Sou Caruana eu sou, Patu-anu nasceu do girador, obá
15	Curar o mundo é minha missão
16	Pajé, a pajelança está formada
18	Anhangá representa o mal
21	Oferenda ao mar para isentar a dor
23	A pajelança hoje é cabocla na ilha de Marajó
24	Vou dançar o carimbo, lundu e siriá, marujada e vaquejada
25	Minha escola vem mostrar

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

De acordo com a concepção de Zenaida, a função dos Caruanas é a de, em determinado tempo, preservar o equilíbrio natural, mas também a de, sobretudo, dedicar-se à cura de todos os seres vivos da Terra.

Na narrativa poético-musical da Beija-flor (1998) pode-se notar a manifestação dessa identidade no trecho “Beija-flor e o mundo místico dos Caruanas, nas águas do Patu-Anu mostra a força do teu samba”. O Narrador com essa premissa pretende levar e aproximar o componente desfilante de Nilópolis para as águas encantadas dos Caruanas governadas por Patu-Anu. O sentimento identitário gera um pertencimento na narrativa de que é da força dos Caruanas que vem também a força do samba dessa agremiação.

Quadro 24 – Elementos Linguísticos da Narrativa da Beija-Flor (1997)

A construção da realidade com predominância regular foi a da tipologia Violação, conforme o quadro a seguir:

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
01	Beija-flor e o mundo místico dos Caruanas
02	Nas águas do Patu-Anu
06	Assim surgiu o girador, ser criador
07	Das sete cidades governadas por Auí

11	Surgindo os seres viventes em geral
12	E de Auí se deu a flora, fauna e mineral
13	Sou Caruana eu sou, Patu-anu nasceu do girador, obá
17	Eu vou na barca encantada
19	Evoque a energia de Auí
22	Com a proteção dos caruanas Beija-Flor

Essa narrativa é inesquecível e surpreendente na história dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, porque cantou um Estado do Pará que não está nos cartões postais. É aqui nessa história que acontece aquilo que Bruner (1991, p. 11) classifica como violar o que é canônico, ou seja, contar o que é novo e distante do tradicional:

“é talvez, o que torna o contador de histórias inovador uma figura poderosa em uma cultura. Ele pode ir além dos enredos convencionais, levando as pessoas a verem acontecimentos humanos de um novo ponto-de-vista, de uma maneira que elas nunca haviam notado ou nem sequer sonhado”.

Bruner (1991, p. 12) relata que para Todorov “a função de uma narrativa inventiva não é tanto fabular novos enredos, mas sim reapresentar aqueles já familiares que eram incertos ou problemáticos” desse modo, desafiando o leitor a construir novas atividades de interpretação – ecoando a definição famosa de Roman Jakobson sobre a arte: a tarefa do artista é “tornar estranho o usual”.

A saga dos Deuses Caruanas representou um dos desfiles mais fortes da história do Carnaval Carioca, figurando a narrativa entre os sambistas como muito original, inédita e ritualística, preservada e cultuada na Amazônia pela Pajé Zenaida.

Quadro 25 – Elementos Literários da Narrativa da Beija-Flor (1998)

O elemento literário da narrativa com predominância foi o Maravilhoso, conforme o quadro a seguir:

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
07	Das sete cidades governadas por Auí
11	Surgindo os seres viventes em geral
12	E de Auí se deu a flora, fauna e mineral

13	Sou Caruana eu sou, Patu-anu nasceu do girador, obá
17	Eu vou na barca encantada
19	Evoque a energia de Auí
21	Oferenda ao mar para isentar a dor
22	Com a proteção dos caruanas Beija-Flor

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

A Narrativa é toda escrita com base no livro da Pajé e, por se tratar de uma lenda, apresenta inúmeros elementos fantásticos. Para Marçal (2014, p. 2) o elemento fantástico “apresenta motivos, personagens e acontecimentos que se referem a uma fenomenologia”, ainda para essa autora:

No Fantástico, as personagens sob o ponto de vista do narrador estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais - inserindo-os, desta forma, na ordem convencional da natureza - e a admissão da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos que organizam o conhecimento burguês da realidade.

O fantástico opera completamente em toda narrativa com a exceção do trecho: *vou dançar o carimbo, lundu e siriá, marujada e vaquejada*”, tal trecho se inscreve no único elemento já conhecido pelo grande público, se tratando desse modo dos aspectos regionais do folclore popular paraense, que Bruner nomeia de “canônico” por tratar de padrões convencionais das narrativas.

A narrativa apresentou um norte-amazônico intenso, permeado por elementos religiosos e também indigenistas. Em torno da Pajé Zenaida que cultua os seres Caruanas viventes das águas, a construção da realidade da narrativa se deu através da forma de violação, ou seja, não seguiu elementos tradicionais no formato três por quatro carnavalesco, mas, sim, optou em contar traços não históricos sobre a Amazônia. Há ainda o aparecimento do Girador, o Deus das águas. Já relacionado ao folclorismo, há o aparecimento de Anhangá e também das danças típicas regionais com destaque especial para o Carimbó. Sobre o maravilhoso, destaco a “barca encantada”. Finalmente, aponto um dos elementos identitários na narrativa que exaltam a comunidade de Nilópolis com sentimento de pertença ao narrar “*minha escola vem mostrar o folclore que encanta o Estado do Pará*”.

4.1.4 Narrativa “Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé”- (Grande Rio)

“A poesia, em maestria, atingiu a perfeição. Vermelho tem a raça,
no branco tem a paz, o verde é a esperança, a fé não se desfaz”
Samba Exaltação da Escola de Samba Acadêmicos do Grande
Rio

Figura 25 – Maria Louca da EFMM no desfile da Grande Rio



Fonte: <http://memoriadagranderio.blogspot.com.br/2011/09/academicos-do-grande-rio-23-anos-de.html>

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, nasceu da fusão de três agremiações. Oficialmente fundada em Duques de Caxias, no Rio de Janeiro em 1988, a Grande Rio é conhecida por ser a Escola de Samba das celebridades.

Desde a sua fundação, essa escola apresentou três narrativas sobre a Amazônia, uma delas sobre a cidade de Coari (2008), outra sobre o Estado do Amazonas (2006) e uma que

narra a epopeia da Construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, em Rondônia (1997). Especificamente no ano de 1997, a agremiação de Caxias que era considerada até então uma escola de médio porte, fez um desfile épico e sua narrativa poético-musical foi aclamada pela crítica como um dos melhores daquele ano, sendo, ainda hoje, cantado tanto nos ensaios da escola como em muitos dos seus shows. Passo, então, a analisar esse Enredo de tanta repercussão.

“Olha o índio no caminho é caçador, meu cavalo é de fogo eu vou
que vou, se a selva é perigosa, meu amor, Rondônia é alegria,
esqueça a dor”.

Grande Rio (1997)

Em 1997, a Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio apresentou em seu desfile uma homenagem ao Estado de Rondônia, tendo como recorte histórico a epopeia da Construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Os autores da obra foram: Sabará, Muralha, Jarbas da Cuíca e Grajaú. A narrativa contada em primeira pessoa é composta por dois refrões, abordando em todos os seus versos os elementos do seu enredo. No quadro narrativo 4 demonstro como se constituiu o texto da narrativa poético-musical dessa agremiação.

Quadro 26 – Narrativa poético-amazônida da Grande Rio (1997)

01	<i>Sonha, a Grande Rio é um sonho</i>
02	<i>Em águas claras eu quero sonhar</i>
03	<i>Enfeitar a vida de alegria</i>
04	<i>Pra quem um dia, o Sol não quis despertar</i>
05	<i>Chegaram cheios de esperança</i>
06	<i>Não sabiam dos mistérios que teriam de enfrentar</i>
07	<i>Essa mata tem segredos</i>
08	<i>Que o homem não consegue desvendar</i>
09	<i>É um mundo de encanto e magia, perfume e fantasia</i>
10	<i>Cicatriz que a Amazônia fez chorar</i>
11	<i>Olha o índio no caminho, é caçador</i>

12	<i>Meu cavalo é de fogo, eu vou que vou</i>
13	<i>Se a selva é perigosa, meu amor</i>
14	<i>Rondônia é alegria, esqueça a dor</i>
15	<i>Era o eldorado do látex no Brasil</i>
16	<i>A riqueza que a cobiça alimentou</i>
17	<i>Nessa história Tio Sam também entrou</i>
18	<i>No Tratado de Petrópolis tudo começou</i>
19	<i>O Acre da Bolívia ganhei</i>
20	<i>E a borracha para o mundo eu exportei</i>
21	<i>Cada dormente é uma vida, a vida uma flor</i>
22	<i>Na Maria Louca delirando eu vou</i>
23	<i>Em sucata o meu sonho terminou</i>
24	<i>Vou voltar pra onde não fui</i>
25	<i>O seu encanto é que me seduz (ai, iê, iê, ô)</i>
26	<i>Cacagibe, Orum de Oiá, Oiá, Oiá</i>
27	<i>O Guaporé está em festa (bis)</i>
28	<i>Os vudus vêm pra brincar</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

A constituição do plano narrativo do samba-enredo dessa escola de samba carioca, apresentou uma homenagem ao Estado de Rondônia com o enredo: “Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé”, que se constrói com elementos históricos da realidade e elementos fantásticos, construídos pelo narrador Carnavalesco. A narrativa fantástica se constrói a partir de um sonho, que passa a se tornar o sonho de toda a comunidade de Caxias, essa afirmação opera no trecho do samba: “*Sonha, a Grande Rio é um sonho em águas claras eu quero sonhar*”.

A construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré foi prevista e acordada no Tratado de Petrópolis que previa a permuta de territórios e outras compensações entre o Brasil e a Bolívia. Khalil (2014, p. 6) relata que “o tratado foi assinado em 17 de novembro de 1903 após um longo histórico de tensões entre brasileiros e bolivianos no atual território, bem como uma série de negociações diplomáticas entre ambos os estados contratantes”. Essa autora menciona que “sob o ponto de vista econômico, o Brasil estava passando, em 1903, pelo chamado *ciclo da borracha* (1879 - 1912) período em que a exploração do látex, matéria-prima para a produção de borracha, aportou à região norte do Brasil uma importância econômica e social até então desconhecida naqueles confins”. Alves (2015, p. 131) afirma que, de fato, a produção industrial da borracha — viabilizada

pelo processo de vulcanização, inventado por Charles Goodyear em 1839 — deu origem ao advento dos pneumáticos, item fundamental da vigorosa e ascendente indústria automobilística.

Como resultado da assinatura do Tratado de Petrópolis, o Brasil pagou à Bolívia o valor de 2 milhões de libras esterlinas, também cedeu à Bolívia algumas terras no Amazonas e comprometeu-se a construir a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré para escoar a produção boliviana pelo Rio Amazonas.

A construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (conhecida popularmente como *Mad Maria* ou Ferrovia do Diabo, esse último nome em razão das milhares de mortes ocorridas durante a sua construção), foi realizada entre os anos de 1907 e 1912. Em 30 de abril de 1907, registrou-se a chegada da primeira composição ao município de Guajará-Mirim, conforme previsto no contrato, porém, antes mesmo de sua finalização a EFMM já estava fadada ao fracasso. É o que conta Khalil (2014, p. 13):

A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré foi concluída, em 1912, o ambiente econômico da região já era completamente desfavorável e aquilo que deveria ser uma obra grandiosa e servidora do progresso burguês, sustentado pelos capitais financeiros internacionais, tornou-se um gigantesco “elefante branco” no meio da selva.

Para Amaral (2011, p. 3) a construção custou o sacrifício de milhares de trabalhadores de diversas nacionalidades, que enfrentaram grandes dificuldades devido às condições sanitárias da região, propícia a doenças entre as quais se destacava a malária ou impaludismo, como se chamava na época. Várias nacionalidades se fizeram representar na construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

O legado da construção da ferrovia foi funesto. Para essa autora “estimam-se entre 5.000 e 6.000 as mortes de trabalhadores de diversos países em razão de moléstias tropicais, ataques dos indígenas e de animais selvagens, acidentes, desaparecimentos na mata, dentre outros motivos variados.

Esse passado de dor é o que a narrativa da Escola de Samba da Grande Rio pretende esquecer, como menciona o trecho: “*Rondônia é alegria, esqueça a dor*”. A história apresenta um sonho de águas claras, em contraposição as águas barrentas do Rio Madeira, local esse que dizimou inúmeras vidas dos operários pelas suas fortes correntezas

formadas aos arredores da instalação dos trilhos.

Conta a narrativa que esses trabalhadores que chegaram “*não sabiam dos mistérios que teriam de enfrentar, essa mata tem segredos, que o homem não consegue desvendar*”. Os mistérios citados, (quando descobertos) eram inúmeros, além da força da correnteza do Rio Madeira, também pode-se citar o forte calor da floresta amazônica, os inúmeros animais peçonhentos, as doenças (como a febre amarela) e ainda, os indígenas nativos do lugar que enfrentavam os agora “invasores”.

A Maria Louca, da narrativa poético-musical, se tratava do trem da Estrada de Ferro que chegara até o município de Guajará-Mirim, mas que, infelizmente, com o passar do tempo e com a desativação total da ferrovia acabou abandonado, tornando-se sucata até os dias atuais. Tal fato, para o narrador carnavalesco é motivo de grande tristeza e desconsideração à vida de todos os trabalhadores que morreram naquela epopeia. No ponto fantástico, místico e sublime dessa narrativa de carnaval, os trabalhadores da ferrovia são liberados de Orum de Oiá, que no candomblé é o céu dos mortos. Assim, na narrativa todos os mortos na construção da estrada de ferro retornam como *vodus* e todos chegam livres ao lugar em que nunca chegaram – na estação da estação –, dessa maneira festiva, os trabalhadores são alçados como heróis da história rondoniense. Todos esses são elementos fantásticos na medida em que transformam a tragédia em felicidade delirante, nesse caso a felicidade de finalmente chegar em algum destino. No trecho “Delirando eu vou” mais uma vez coloca-se o enunciado no campo do delírio, do sonho realizado. Os sonhos dos enunciados, foram cantados, por uma comunidade distante, a carioca. O índio encontrado no caminho é um outro, exterior. A escola coloca o brincante que canta e enuncia no lugar dos trabalhadores que sonharam e empreenderam o delírio de construir uma estrada de ferro em plena floresta amazônica. Como já mencionei, o fantástico opera completamente em toda narrativa, conforme Bruner (1991) transcendendo o formato canônico das narrativas.

Fica expresso na narrativa o indígena como o homem nativo e habitante do local muito antes da chegada do desmate e da invasão do empreendimento ferroviário na região. O cavalo de fogo é utilizado pelo narrador carnavalesco para vencer os temores da selva amazônica, depreendo esse animal como um agente protetor dos trabalhadores *vodus* que

voltam para a grande festa, eis aqui o maravilhoso. O personagem tio *Sam* faz alusão aos Estados Unidos da América, país que também participou do empreendimento no meio da floresta amazônica. Já o nome Maria Louca faz alusão ao trem da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré que percorria o trecho Porto Velho a Guajará-Mirim, mas agora, é apresentada no enredo através da volta dos operários para a grande celebração final, indo pelo viés do delírio ao ponto de chegada final, que é o além narrativo. Finalmente, os *vodus* são os operários mortos na construção da Estrada de Ferro, transportados agora pelo cavalo de fogo.

Com base nas discussões acima, apresento a partir de agora um quadro analítico que detalha os elementos que integraram a narrativa poético-musical do Carnaval da Grande Rio de 1997.

Os sentimentos de identidade e pertencimento, os elementos culturais folcloristas, indigenistas e religiosos operam nas linhas:

Quadro 27 – Elementos Identitários da Narrativa da Grande Rio (1997)

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
11	<i>Olha o índio no caminho, é caçador</i>
12	<i>Meu cavalo é de fogo, eu vou que vou</i>
14	<i>Rondônia é alegria, esqueça a dor</i>
21	<i>Cada dormente é uma vida, a vida uma flor</i>
25	<i>O seu encanto é que me seduz (ai, iê, iê, ô)</i>
26	<i>Cacagibe, Orum de Oiá, Oiá, Oiá</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Para o narrador, todos os trabalhadores já não sentem mais suas dores, o tempo agora é de festividade e celebração, sentimentos esses compartilhados em um local sublime, local no qual eles nunca chegaram de fato segundo Longino (1965, p. 100), “a sublimidade consiste numa certa excelência” bem como, em exaltar aquilo “que nos arrebatava com admiração”. Assim sendo, observa-se que toda a narrativa da Escola de Samba é extremamente arrebatadora, fantástica e maravilhosa, é também integradora dos elementos históricos, estando esses elementos somados ainda aos seres divinos e às entidades afro-religiosas.

Quadro 28 – Elementos Linguísticos da Narrativa Grande Rio (1997)

A construção da realidade com predominância regular foi a da tipologia Violação, conforme o quadro a seguir:

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
09	<i>É um mundo de encanto e magia, perfume e fantasia</i>
10	<i>Cicatriz que a Amazônia fez chorar</i>
12	<i>Meu cavalo é de fogo, eu vou que vou</i>
21	<i>Cada dormente é uma vida, a vida uma flor</i>
22	<i>Na Maria Louca delirando eu vou</i>
23	<i>Em sucata o meu sonho terminou</i>
24	<i>Vou voltar pra onde não fui</i>
28	<i>Os vudus vêm pra brincar</i>

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

O sonho é a solução sublime para que o Narrador possa contar tudo aquilo que de muito ruim aconteceu na vida dos trabalhadores da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. É assim possível, através do sonho, fazer com que esses operários retornem como *vodus* para a grande festa e desse modo finalmente consigam chegar ao local no qual nunca foram, conforme menciona o seguinte trecho da narrativa: “*Vou voltar pra onde não fui*”.

Quadro 29 – Elementos Literários da Narrativa Grande Rio (1997)

O elemento literário da narrativa com predominância foi o Maravilhoso, conforme o quadro a seguir:

Linha	Letra da Narrativa Poético-Musical
02	<i>Em águas claras eu quero sonhar</i>
09	<i>É um mundo de encanto e magia, perfume e fantasia</i>
10	<i>Cicatriz que a Amazônia fez chorar</i>
12	<i>Meu cavalo é de fogo, eu vou que vou</i>
17	<i>Nessa história Tio Sam também entrou</i>

21	<i>Cada dormente é uma vida, a vida uma flor</i>
22	<i>Na Maria Louca delirando eu vou</i>
23	<i>Em sucata o meu sonho terminou</i>
24	<i>Vou voltar pra onde não fui</i>
28	<i>Os vudus vêm pra brincar</i>

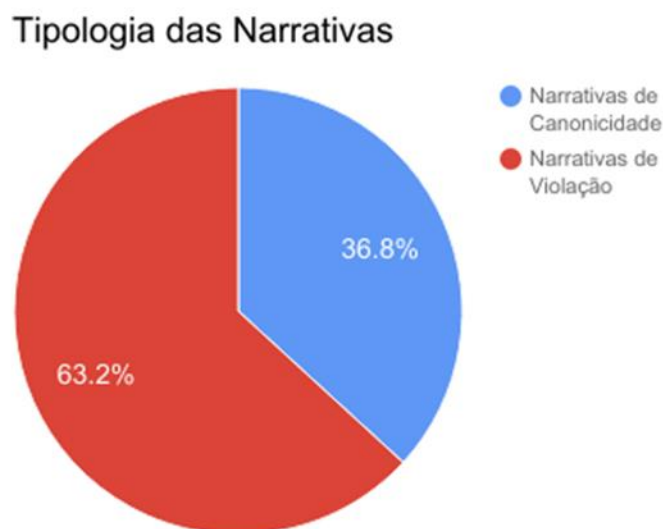
Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

A narrativa apresenta um norte-amazônico carregado de elementos Maravilhosos com destaque para os *vodus*, que representam os trabalhadores mortos na construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. A construção da realidade narrativa, se deu através da forma de violação, ou seja, não seguiu elementos tradicionais, no formato três por quatro carnavalesco, optando em contar traços não históricos. Há na narrativa o aparecimento de Orum de Oiá, que no candomblé é o céu dos mortos, tal referência está relacionada ao aspecto cultural afro-religioso. Finalmente, aponto um dos elementos identitários na narrativa que motivam a comunidade de Caxias, mesmo tão longe de Rondônia, a exaltar que “*Rondônia é alegria, esqueça a dor*”.

4.2 Constituição da Construção da Realidade das Narrativas de Carnaval à luz de Bruner

Para melhor visualizar como se constituíram as narrativas de Carnaval à luz de Bruner, quanto as tipologias pesquisadas na dissertação - canonicidade e violação (p.58) - apresento o gráfico a seguir:

Figura- 26 Quantitativo de Narrativas Amazônidas de tipologia de Canonicidade e de Violação



Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

É possível detectar que das dezenove narrativas do Carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo no período de 1997 a 2016, que prestaram homenagem à Amazônia, 63,2% se configuram no formato de violação e apenas 36,8% das narrativas foram construídas na tipologia de canonicidade. Canonicidade é uma característica ou qualidade do que é legítimo, verdadeiro e soberano. Os estudos brunerianos mencionam que “nem toda sucessão de eventos recontada constitui uma narrativa, mesmo quando é diacrônica, particular” e relata que “alguns acontecimentos não justificam que se fale sobre eles” classificando-os como “sem-graça” e não uma história”. (BRUNER, 1991, p. 11). Ainda

para esse autor, uma narrativa “para se tornar apta a ser contada, precisa ter implicitamente um enredo canônico que foi quebrado, violado, ou desviado” de maneira a violentar o que se chama de “legitimidade do enredo canônico”.

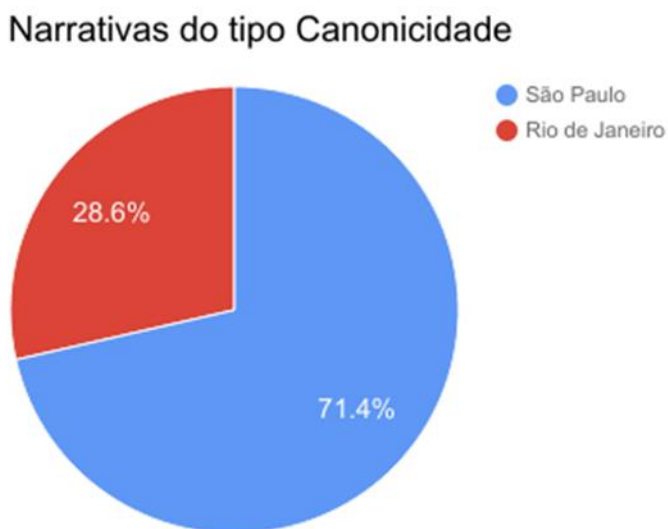
Bruner (1991, p. 11) menciona que as “violações aos enredos canônicos são tradicionais e são violações prontamente reconhecíveis como situações familiares humanas: a esposa traidora, o marido corneado, o inocente espoliado, e assim em diante. Costumeiramente, essas são situações convencionais das narrativas”.

O cânone nos desfiles de Carnaval, que homenageiam cidades, é muito esperado pelo grande público, principalmente pelo os moradores do local homenageado, há, portanto, muita expectativa diante da chegada do grande momento de assistir pela TV. Contudo, no momento em que o desfile acontece e a violação apresentam outros recortes narrativos optando pelo que não é “tradicional”, há uma resistência que causa inúmeros problemas de aceitação do público.

Apresento no próximo gráfico como as narrativas se constituíram em cada um dos Estados pesquisados, pelos critérios de sambas-enredos nos modelos de narração canônica ou violada

4.2.1 Resultado da constituição das narrativa no Carnaval paulistano: a tipologia canônica

Figura – 27 Tipologia canônica nas narrativas paulistana



Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

É nítido que a Amazônia foi narrada de forma canônica pelas Escolas de Samba de São Paulo, cerca 71,4% do aparecimento dessa modalidade de narrar apareceram em agremiações paulistas. A canonicidade é nada mais do que uma forma didática de se contar uma história, ou seja, o norte-amazônico no Carnaval Paulistano foi contado de forma “três por quatro” ou “redondo”, mais relacionados a fatos históricos seguido de uma cronologia temporal dos fatos. Canonicidade é uma característica ou qualidade do que é legítimo, verdadeiro e soberano. Os estudos brunerianos mencionam que “nem toda sucessão de eventos recontada constitui uma narrativa, mesmo quando é diacrônica, particular” e relata que “alguns acontecimentos não justificam que se fale sobre eles”. (BRUNER, 1991, p. 11).

No quadro a seguir, relaciono alguns trechos dessa canonicidade amazônica narrada em São Paulo:

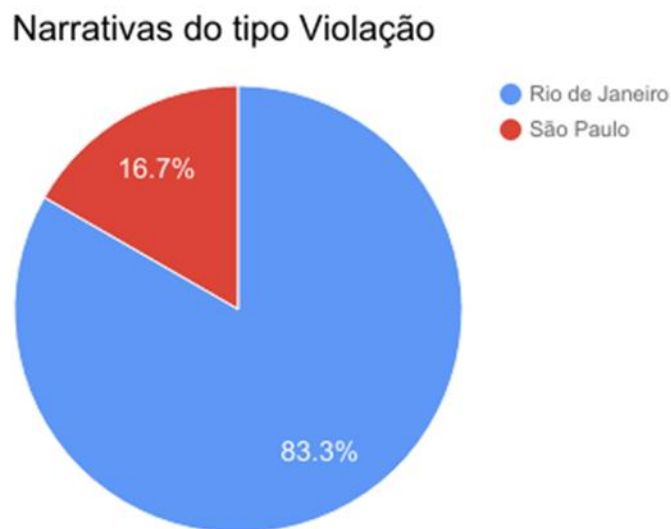
Quadro – 30 Trechos de narrativas canônicas do Carnaval de São Paulo

Trecho da narrativa-poética	Relação com a canonicidade	Agremiação narradora e ano
<i>A Pororoca é beleza do lugar, cordão de Bichos, Çairé... Alegria no ar, vem festejar é Carimbó, Lundú e Siriá, no Ver-o-peso açai e tacacá</i>	O que está sendo narrado são aspectos culturais da cidade.	Acadêmicos da Tatuapé/2005 ANEXO H (p.198)
<i>Teatro Amazonas, cenários da inspiração Abrem-se as cortinas O show vai começar</i>	O que está sendo narrado são aspectos turístico do lugar: o Teatro Amazonas	Unidos de Vila Maria/2011 ANEXO Q (p.206)

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

4.2.2 Resultado da constituição das narrativas no Carnaval carioca: A tipologia de violação

Figura – 28 Tipologia violação nas narrativas cariocas



Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Está muito claro e comprovado que a Amazônia foi narrada de forma violada pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, cerca 83,% do aparecimento dessa modalidade de narrar apareceram em agremiações cariocas. A violação é nada mais do que uma forma antipedagógica de se contar uma história, ou seja, o norte-amazônico no Carnaval do Rio de Janeiro foi contado de forma “burlesca” ou desacompanhada dos fatos históricos, há mais liberdade autoral para se inventar uma Amazônia com aspectos amazônicos mas com a inclusão de outros elementos de ficção, de pura criação do narrador carnavalesco. ”. Para Bruner (1991, p. 11) esse elemento – violador - “é talvez, o que torna o contador de histórias inovador uma figura poderosa em uma cultura. Ele pode ir além dos enredos convencionais, levando as pessoas a verem acontecimentos humanos por meio de um novo ponto-de-vista, de uma maneira que elas nunca haviam notado nem sequer sonhado”.

No quadro a seguir, relaciono alguns trechos dessa amazônia violada, narrada no Rio de Janeiro:

Quadro – 31 Trechos de narrativas de violação do Carnaval do Rio de Janeiro

Trecho da narrativa-poética	Relação com a violação	Agremiação narradora e ano
<i>Cacagibe, Orum de Oiá, Oiá, Oiá O Guaporé está em festa Os vodus vêm pra brincar</i>	Os trabalhadores da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré são considerados vodus e voltam para brincar o carnaval.	Grande Rio/1997 ANEXO S – (p. 208)
<i>Com seu povo ao fundo foi tragado,o que lá existia aflorou, o criador semeou Surgindo os seres viventes em geral e de Auí se deu a flora, fauna e mineral</i>	Os seres viventes caruanas através de Auí deu origem a flora, fauna e minerais.	Beija-Flor/1998 ANEXO F – (p.195)

Fonte: Organizado pelo autor da dissertação.

Concluo nesta subseção que no Carnaval de São Paulo as Escolas de Samba estão mais relacionadas ao formato tradicional de narrar. O tradicional a que me refiro é a uma

pedagogia linear de se narrar, mencionando o lugar homenageado através de inserções de elementos e personagens da história e com a chegada certa a “um final” muito bem fiel ao que já é conhecido. Esse tipo de enredo, é muito esperado e se configura num imaginário que vai da população local ao sujeito patrocinador, como demonstro na matéria jornalística da assembleia legislativa do Estado do Amazonas, ao mencionar o que os líderes da ALE-AM esperam da homenagem:

Figura – 29 Imaginário e Canonicidade na homenagem da Vila Maria à Manaus



Fonte: <http://www.ale.am.gov.br/2010/06/11/unidos-de-vila-maria-homenageara-manaus-e-teatro-amazonas/>

Configurando a inscrição imaginária no desejo canônico de ser narrado, o patrocinador (autoridades do Estado do Amazonas), espera que a Escola de Samba Unidos


de Vila Maria conte “a magia e a beleza da floresta”, e faça um resgate de “toda a história da região, desde os tempos áureos da borracha até os dias atuais”. PORTAL ALE-AM.

Por sua vez, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro apresentam um método mais desligado desse tradicionalismo, causando em muitos casos um desconforto com cidades patrocinadoras, a exemplo da cidade de Campos-RJ, como exponho na imagem a seguir:

Figura - 30 Violação na homenagem da Imperatriz à Campos

UOL Últimas NOTÍCIAS

JB ONLINE

Envie esta
notícia por email 

[Índice](#)

Imperatriz pode ser processada pela prefeitura de Campos **20h03 - 15/02/2002**

Débora Batista

CAMPOS, RJ - O Carnaval 2002 não está sendo dos melhores para a Imperatriz Leopoldinense. Além de não conseguir o tão sonhado tetracampeonato, a diretoria da escola ainda pode ser alvo de um processo da prefeitura de Campos.

Isto porque o prefeito Arnaldo Vianna não gostou do que foi apresentado na avenida. Ele, que conseguiu a quantia de R\$ 1,8 milhão para a carnavalesca Rosa Magalhães, teme que a população, descontente com o que foi mostrado na TV, reclame que nenhuma medida foi tomada.

"Ainda não decidimos processar a Imperatriz", afirmou o procurador do município de Campos, Elson de Oliveira. Ele diz que quer analisar fitas do desfile para conferir se o que foi mostrado através de carros alegóricos e alas está em conformidade com o que a prefeitura pediu e foi assinado em contrato com a Imperatriz.

O secretário de Comunicação de Campos, Hélio Cordeiro, faz questão de esclarecer que, apesar do município ter dado à escola quase R\$ 2 milhões, o dinheiro não saiu só dos cofres públicos. "A prefeitura colaborou com uma parte e o restante conseguiu com um grupo de empresas, como o Banerj e a Petrobras".

Hélio Cordeiro disse que o prefeito considerou que seria um grande marketing para Campos apostar na Imperatriz Leopoldinense, tricampeã do carnaval.

Mas não foi o que aconteceu. Não foi mostrado na Sapucaí que a cidade foi a primeira da América do Sul a contar com energia elétrica, ou que o presidente Nilo Peçanha e o abolicionista José do Patrocínio nasceram no município. "Eu vi muita banana e tubarão na avenida. Nunca soube que Campos tivesse essas coisas", comentou o técnico de informática Rodrigo Pessanha de Souza.

Fonte: <https://noticias.uol.com.br/ajb/2002/02/15/ult741u3289.jhtm>

Esse formato despreocupado com a linearidade de homenagear das Escolas cariocas, fica comprovado quando o sujeito patrocinador narra à reportagem que “não foi mostrado na Sapucaí que a cidade foi a primeira da América do Sul a contar com a energia elétrica, ou que o presidente Nilo Peçanha e o abolicionista José do Patrocínio nasceram no município”, esse sujeito constituído por um imaginário mensura que viu “muita banana e tubarão na avenida. Nunca soube que Campos tivesse essas coisas”. Não é meu objetivo avaliar se há um jeito certo de se narrar no Carnaval, mas sim detectar que existem dentre tantas alternativas à luz de Bruner, elenquei dois métodos: a canonicidade que se inscreve no formato paulistano de narrar e a violação que se inscreve no formato carioca de contar uma história na avenida.

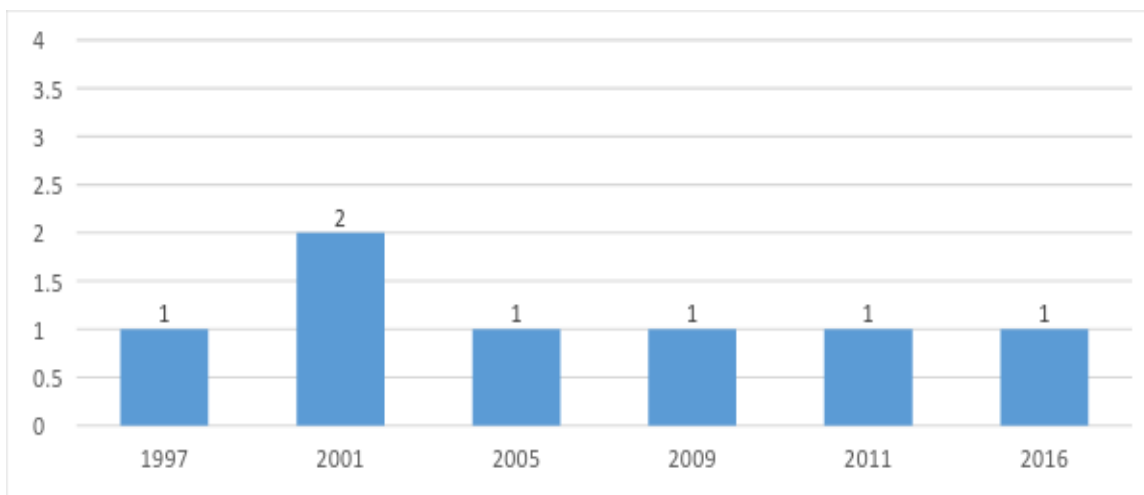
4.3 Constituição da Amazônia a partir das Narrativas poéticas

Retomando os métodos da pesquisa, o recorte histórico do meu *corpus* abrange os desfiles das Escolas de Samba de São Paulo e também do Rio de Janeiro do grupo especial de 1997 a 2016. Ao analisar o quantitativo das produções de narrativas de Escolas de Samba desses dois Estados, cheguei a uma totalidade de dezenove narrativas com temáticas sobre a Amazônia, todas essas narrativas surgem organizadas nos quadros analíticos que demonstrarei a partir de agora.

4.3.1 As narrativas amazônidas realizadas por Escolas de Samba de São Paulo

Demonstro a seguir um quadro quantitativo das Escolas de Samba Paulistanas que efetivaram homenagens à Amazônia em seus desfiles:

Figura - 31 Quantitativo de Narrativas Amazônidas no Carnaval de São Paulo

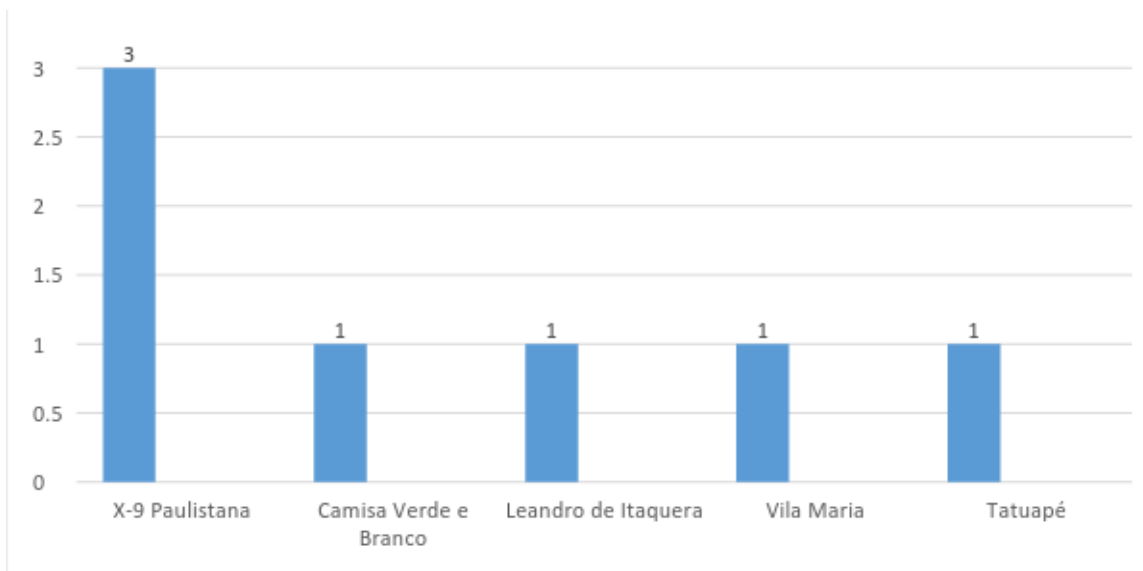


Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

Em 1997, a Escola de Samba X-9 paulistana abordou a narrativa “Amazônia a dama do universo”. Já em 2001, duas agremiações apresentaram em seus desfiles a temática amazônida, uma foi a Leandro de Itaquera, apresentando “Os seis segredos do Ariáú” e a outra foi a escola Camisa Verde e Branco com a narrativa “Sertanista e Indigenista sim, mas por que não Orlando Villas Boas?”

No ano de 2005, a Escola de Samba Tatuapé apresentou o “Pará, a heroica história de nossa história, berço cultural de nosso povo”. No ano de 2009, a X-9 paulistana apresentou a narrativa “Amazônia... conseguimos conquistar com o braço forte... do esplendor da *Havea Brasiliensis* à busca pela terra sem males”. Já em 2011, alcançando o vice-campeonato daquele ano, foi a vez da agremiação Unidos de Vila Maria com o enredo “Teatro Amazonas: Manaus em Cena”, destino vitorioso que não encontrou a X-9 paulistana em 2016, tendo sido essa escola rebaixada para o grupo de acesso com o tema “Açaí-guardiã! Do amor de Iacá ao esplendor de Belém do Pará”. Saliento que a X-9 paulistana foi a escola paulista que mais concebeu narrativas amazônidas durante o período pesquisado. Foram no total três desfiles com foco no norte-amazônico, conforme a figura a seguir:

Figura 32 – Quantitativo de Narrativas Amazônidas por Escola de Samba de São Paulo

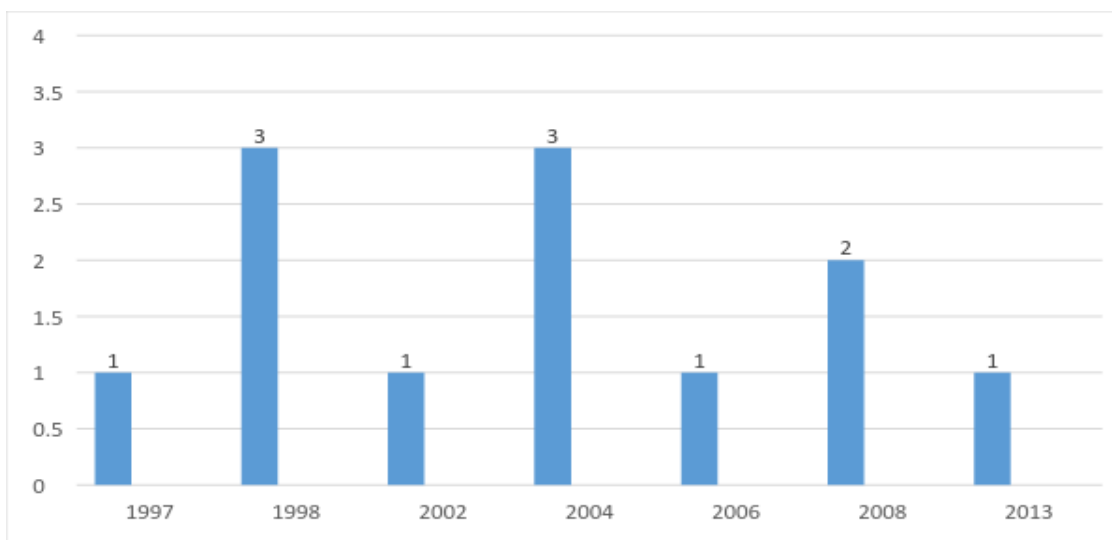


Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

4.3.2 As narrativas amazônidas realizadas por Escolas de Samba do Rio de Janeiro

Demonstro no quadro a seguir um quantitativo de Escolas de Samba cariocas que efetivaram homenagens à Amazônia em seus desfiles no recorte histórico de 1997 a 2016.

Figura 33 – Quantitativo de Narrativas Amazônidas no Carnaval do Rio de Janeiro



Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

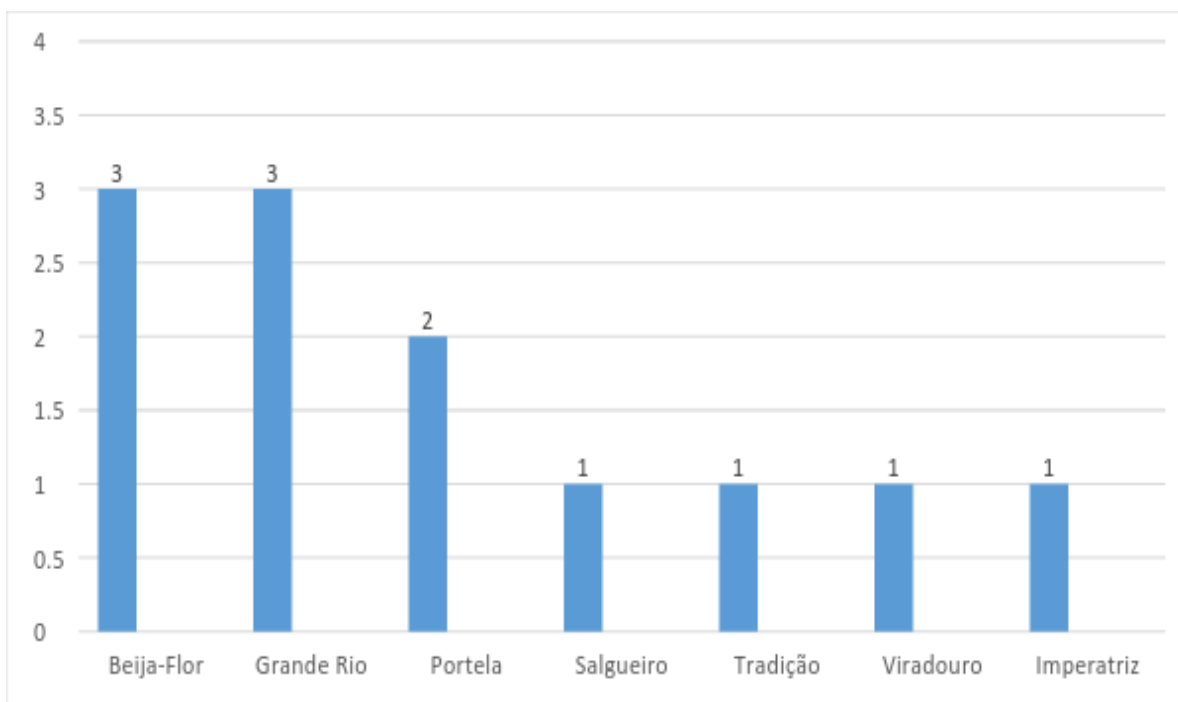
Entre os anos de carnavais de 1997 a 2016, podem ser encontrados os seguintes temas amazônicos: em 1997, a epopeia da construção da EFMM foi narrada pela Acadêmicos do Grande Rio com o enredo: “Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé”. No ano de 1998, foram três as abordagens sobre o norte-amazônico, a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis narrou o enredo “Pará: o mundo místico dos Caruanas, nas águas do Patu Anu”, o Salgueiro que cantou “Parintins, a ilha do boi-bumbá: Garantido X Caprichoso, Caprichoso X Garantido” e a Tradição que levou para a avenida uma “Viagem Fantástica ao Pulmão do Mundo”. Já em 2002, foi a vez da Portela narrar o “Amazonas, esse desconhecido. Delírios e Verdades do Eldorado Verde”.

No ano de 2004 mais três agremiações apresentaram suas narrativas com enredos nortistas, foram elas: Beija-Flor de Nilópolis que cantou “Manõa, Manaus, Amazônia, Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz”, Portela com “Lendas e Mistérios da Amazônia” e Viradouro com “Pedi pra Pará, parou! Com a Viradouro eu vou pro Círio de Nazaré”.

Nos desfiles do carnaval de 2006 foi narrado o “Amazonas, o Eldorado é aqui” pela Escola Grande Rio. Em 2008, Macapá figurou como narrativa de enredo da Beija-flor que adotou o tema “Macapá: Equinócio Solar, viagens fantásticas ao meio do mundo”, também nesse mesmo ano foi cantado o enredo “Do verde de Coari vem meu gás, Sapucaí” pela Grande Rio. A Imperatriz Leopoldinense apresentou, já no Carnaval de 2013, a narrativa: “Pará – o Muiraquitã do Brasil – Sob a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”.

Dessas narrativas amazônidas abordadas pelas agremiações cariocas, a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis e Acadêmicos do Grande Rio foram as que mais conceberam narrativas nortistas, conforme a figura:

Figura 34 – Quantitativo de Narrativas Amazônidas por Escola de Samba do Rio de Janeiro

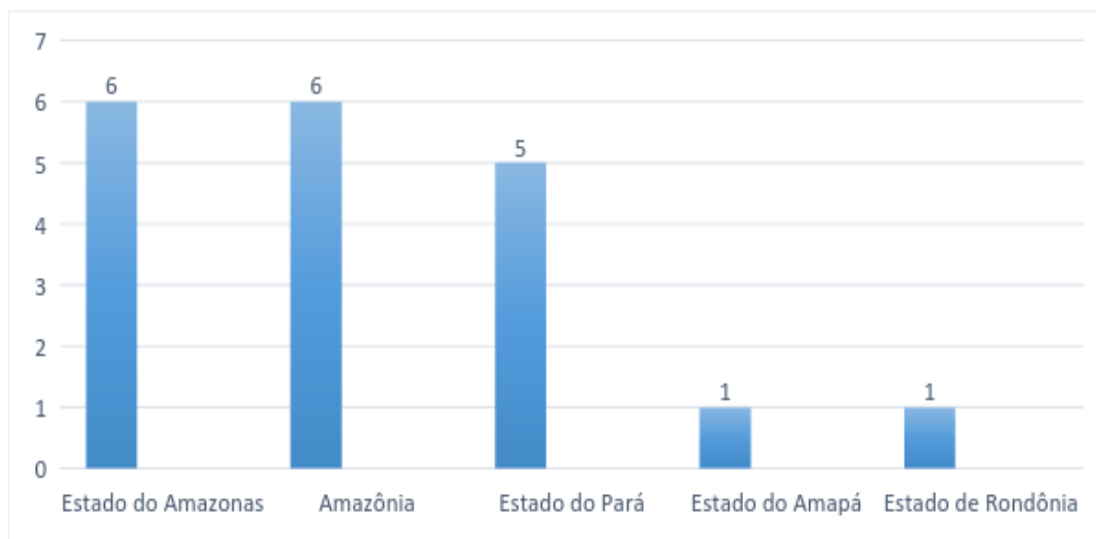


Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

4.3.3 Temáticas por territorialidade amazônica

Abordo, a seguir, uma delimitação territorial das homenagens destinadas ao norte-amazônico. Segundo Deleuze (1988: 4) “o território é o domínio do ter” sendo esse o domínio que trato a seguir para tanto, relaciono, por localização geográfica, o número de abordagens sobre a Região Norte, cantadas pelas Escolas de Samba de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Figura 35 – Quantitativo de Temáticas de Enredos



Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

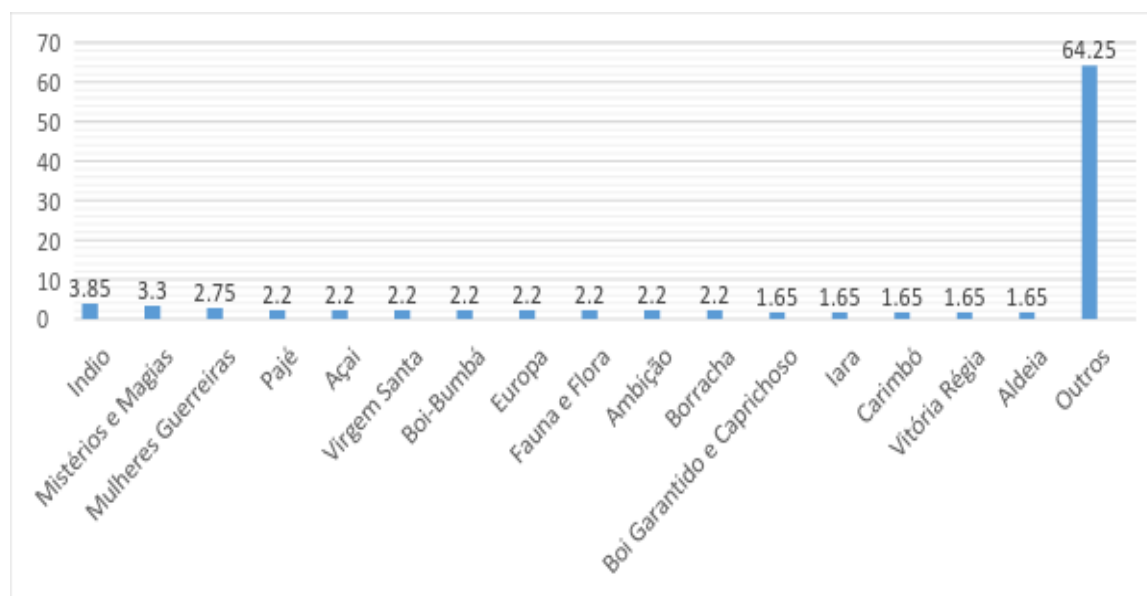
Assim sendo, a Amazônia com seus aspectos próprios e o Estado do Amazonas receberam seis abordagens carnavalescas durante 1997 a 2017, o Estado do Pará foi retratado por cinco agremiações, o Estado do Amapá e o Estado de Rondônia receberam uma abordagem cada.

4.3.4 Regularidade dos elementos narrativos sobre a Amazônia

A partir desse momento, analiso as regularidades dos enunciados sobre a Amazônia nas narrativas apresentadas e a descrição dos fatos citados. É nessa subseção que procuro demonstrar como os discursos sobre a Amazônia foram produzidos pelas Escolas de Samba Cariocas e Paulistas.

O quadro a seguir enumera (em %) as regularidades dos elementos abordados pelas agremiações sobre o norte amazônico:

Figura 36 – Quantitativo de regularidades de elementos sobre a Amazônia



Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

O Dicionário *Houaiss* da Língua Portuguesa (2010) estabelece indigenismo como “qualidade ou condições do que é indígena; indigenato”, é exatamente sobre esse eixo discursivo que as narrativas do meu *corpus* mais se “abarcaram”, ou seja, o indigenismo é o elemento central mais presente para a constituição dos sambas-enredos. Neles, o “índio” surge nas formas mais variadas, seja como guerreiro, como valente, como nativo ou como caçador. Sendo assim, ele está em 3,85% das obras e é a figura narrativa mais regular nas histórias analisadas. Em segundo nível, o que está mais presente é a constituição imaginária de uma Amazônia cheia de “Mistérios e Magias”, elemento esse manifestado em 3,3% dos sambas-enredos. Outro destaque que possui caráter folclórico, são as “mulheres guerreiras”, as Amazonas que deram origem ao nome do Estado.

Para melhor organizar a interpretação do quadro 31, faço uma separação dos dados pelo que caracterizo como eixo discursivo:

Quadro 32 – Regularidade da Amazônia por eixo discursivo

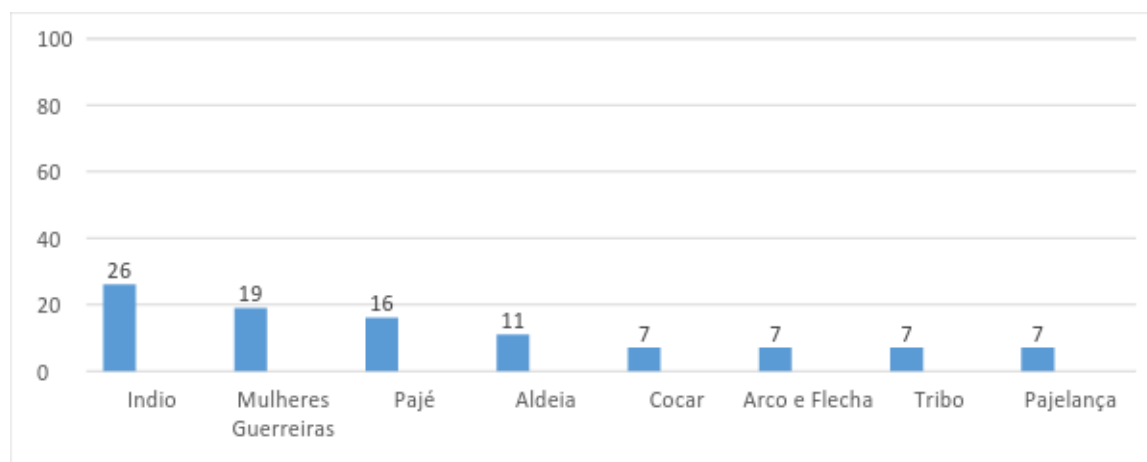
Eixo discursivo	Característica regular	Aparecimento
Indigenista	Índio	“Aplausos pro Marechal é ele quem sempre diz O índio só é feliz no seu habitat natural”. (Camisa Verde e Branco 2001).
	Aldeia	“O homem com a sua ambição matou e destruiu aldeias ”. (Grande Rio 2006)
	Pajé	“Foi sacrificada pela ira do pajé e na vitória-régia ela se transformou”. (Portela 2004).
	Mulheres Guerreiras	“Brilhou o eldorado no coração da mata as guerreiras ” (Beija-Flor 2004)
Folclorista	Açaí	“Tem pato no tucupi, muçã e tacacá, maniçoba e tucumã, açaí e aluá”. (Viradouro 2004).
	Virgem Santa (Nossa senhora de Nazaré)	“ Oh! Virgem Santa de Nazaré ô... Ilumina esta avenida, o Círio é festa de amor e fé”. (Tatuapé 2005)
	Boi-bumbá (o festival)	“É puro fogo no ar Gira meu boi, meu boi-bumbá um lado azul, outro vermelho, as cores do festival É garantido, é caprichoso, o carnaval”. (Salgueiro 1998)
	Boi-Bumbá (Garantido e Caprichoso)	“Esse boi é garantido e caprichoso descendo o rio de Manaus a Parintins”. (X-9 paulistana 1997).
	Iara	“É linda a vitória régia no encontro das águas tem Iara ” (Leandro de Itaquera 2001).
	Carimbó	Na Passarela, "estado" de amor e paz! Siriá... Carimbó ..Na ciranda eu rodei! (Imperatriz Leopoldinense 2013)
	Vitória Régia	“Foi sacrificada pela ira do pajé e na vitória-régia ela se transformou”. (Portela 2004).
Histórico	Europa (Colonizadora)	“ Europa em busca do tal Eldorado” (Camisa Verde e Branco 2001).
	Borracha (Ciclo)	Um delírio de felicidade em cada gora de borracha o luxo e o esplendor (X-9 paulistana 2009).
	Ambição (Do colonizador)	A ambição cruzou o mar, trazida pelo invasor (Beija-Flor 2004)
Imaginário	Mistérios e Magias	Por mares dourados naveguei mistérios e magias encontrei (X-9 paulistana 2009).
	Fauna e Flora	“Rica floresta, a fauna e a flora seu grande valor” (Tatuapé 2005)

Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação

4.3.5 Regularidade dos elementos indigenistas

Das narrativas que abordam elementos indigenistas, apresento a seguir (em %) os eixos narrativos mais regulares nos sambas-enredos das Escolas de Samba de São Paulo e do Rio de Janeiro:

Figura 37 – Quantitativo de regularidades de elementos indigenistas



Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

Das abordagens indigenistas presentes no recorte histórico dessa pesquisa, a que possui maior regularidade está relacionada ao índio, como no caso da Tradição (2001) “*O índio logo sentiu perigo devastador, Ôôôô Um grito na floresta ecoou, ecoou Ôôôô, O índio vem dançar o seu louvor*”, trecho em que a figura analisada demonstra sentimentos de temor pela chegada dos colonizadores na floresta.

Nesse mesmo samba, há também referência às “mulheres guerreiras” que figuram como a segunda abordagem mais presente nas narrativas. Essas mulheres, desde a antiguidade, representam a força de combatentes que, segundo a lenda no Brasil, surgiram quando o explorador Francisco de Orellana relatou que seus homens entraram em combate com guerreiras extremamente habilidosas em um afluente do fluxo principal de água, que foi então renomeado como Rio Amazonas, como narra o samba-enredo no trecho “*Orellana se encantou: eu vi mulheres guerreiras, a fauna e a flora, naveguei no rio mar*”. Quanto ao terceiro elemento indigenista mais regular nas abordagens amazônidas, “Pajé”, ocorre em 16% de narrativas dessa temática, posso citar como exemplo o samba da X-9 paulistana

(2009) “feito pajé entrei na mata, onde o meu canto ecoou, evoco energias encantadas”.

Apresento a seguir um quadro com os demais itens regulares nas narrativas e o trecho no qual eles operam:

Quadro 33 – Aparecimento dos elementos indigenistas em Narrativas

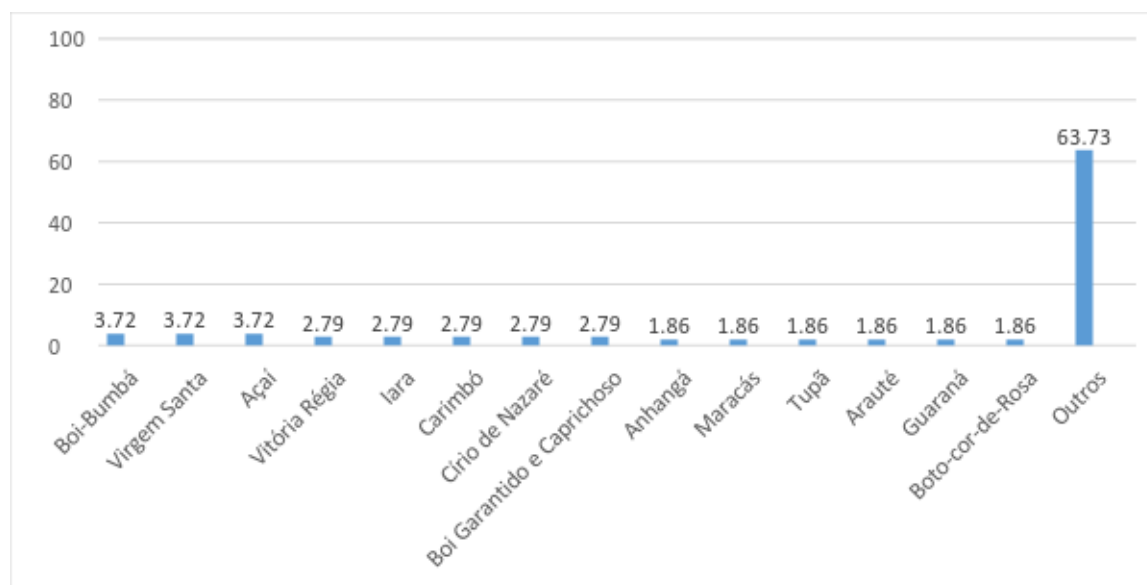
Eixo discursivo	Característica regular	Aparecimento
Indigenista	Aldeia	O povo Tupinambá foi o primeiro a provar E fez a festa na aldeia . (X-9 paulistana 2016)
	Cocar	Tem cheiro de verde no ar sou índio de flecha e cocar (Camisa Verde e Branco 2001)
	Arco e Flecha	Eu sou um índio e só sei amar uso arco e flecha , na cabeça um cocar (Salgueiro 1998)
	Tribo	Dançam guerreiros, carapanãs curupiras essa é minha tribo ninguém vai me segurar (Leandro de Itaquera 2001)
	Pajelança	A pajelança hoje é cabocla na Ilha de Marajó, vou dançar o carimbo lundu e siriá (Beija-Flor 1998)

Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação

4.3.6 Regularidade dos elementos folclóricos

Das narrativas que abordam elementos folclóricos, apresento a seguir (em %) os eixos narrativos mais regulares nos sambas-enredos das Escolas de Samba de São Paulo e do Rio de Janeiro:

Figura 38 – Quantitativo de regularidades de elementos folclóricos



Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

Das abordagens folclóricas presentes no recorte histórico da pesquisa, há um empate de aparecimento entre os elementos Boi-Bumbá, Virgem Santa e o Açai.

A presença do Boi-Bumbá no enredo, (como já abordei) possui o objetivo principal de divulgar o festival de Parintins, a exemplo o seguinte trecho da Tradição (2001) “*Parintins vem da Amazônia, pra Sapucaí, meu boi-bumbá, meu boi-bumbá*”.

Outra recorrente abordagem nas narrativas que mencionam elementos folclóricos, está associada à Virgem Santa ou a Nossa Senhora de Nazaré. A exemplo do que foi apresentado na avenida pela X-9 paulistana (2016): “*Oh! Virgem santa, abençoi meu pavilhão*”, desfile esse, em homenagem aos 400 anos de Belém do Pará.

O elemento folclorista “Açai” também é muito recorrente nessa temática, como pode ser observado no samba da Tatuapé (2005) “*Alegria no ar, vem festejar, é carimbo, lundu e siriá, no ver-o-peso açai e tacacá*”, sendo esse samba também alusivo ao Estado do Pará.

Apresento a seguir um quadro com os demais itens regulares nas narrativas e o trecho em que eles operam:

Quadro 34 – Regularidades Folclóricas nas narrativas

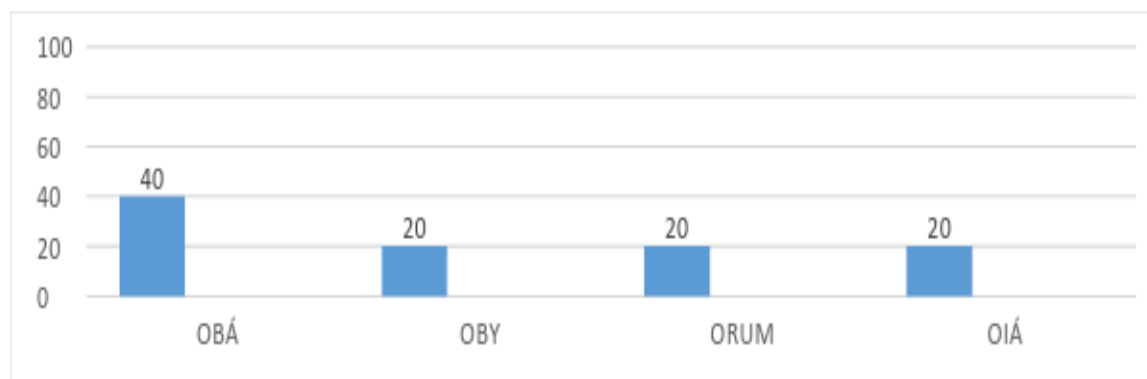
Eixo discursivo	Característica regular	Aparecimento
Folclorismo	Vitória Régia	“A fauna e a flora, naveguei no rio mar, a lenda da vitória-régia ”. (Tradição 1998)
	Iara	“Minha canoa vai cruzar o Rio Mar Verde paraíso é onde Iara me seduz com seu cantar” (Beija-Flor 2004)
	Carimbó	Na Passarela, "estado" de amor e paz! Siriá... Carimbó... Na ciranda eu rodei! Imperatriz (2013)
	Círio de Nazaré	Na procissão de fé do Círio de Nazaré hoje clamo em oração (X-9 paulistana 2016)
	Boi-Garantido e Boi-Caprichoso	“Um lado azul, outro vermelho, as cores do festival É garantido, é caprichoso , o carnaval” (Salgueiro 1998)
	Anhangá	Anhangá representa o mal evoque a energia de Auí pra vida sempre existi (Beija-Flor 2004)
	Maracás	Os Cunanis, Alistés, Maracás foram dez, foram mais pelo Amapá (Beija-Flor 2008)
	Tupã	No eldorado que Tupã abençoou. Porém nem tudo é beleza vejo o corvo da ambição. (X-9 paulistana 2009)
	Arauté	No ritual Arauté repousa no lago senhor (Grande Rio 2008).
	Guaraná	Fruto da energia o meu guaraná a lágrima que o trovão derramou. (Beija-Flor 2004)
	Boto-cor-de-rosa	O boto cor de rosa ô ô ô! os homens e os deuses a bailar (Leandro de Itaquera 2001)

Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

4.3.7 Regularidade dos elementos afro religiosos

Das narrativas que abordam elementos Afro Religiosos, apresento a seguir (em %) os eixos narrativos mais regulares nos sambas-enredos das Escolas de Samba de São Paulo e do Rio de Janeiro:

Figura 39 – Quantitativo de regularidades de elementos afro religiosos



Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

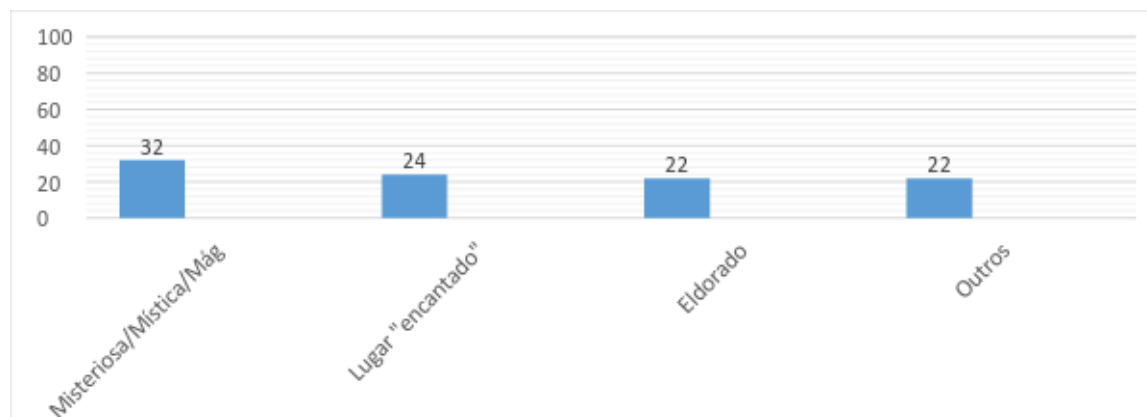
Das abordagens Afro Religiosas presentes no recorte histórico da pesquisa, a que possui maior recorrência é a de OBÁ, como no caso da Beija-Flor (2004) “*Sou Caruana eu sou Patu-Anu nasceu do girador, obá eu trago a paz, sabedoria e proteção*”, trecho em que a figura analisada sente temor pela chegada dos colonizadores na floresta. Além da Beija-flor, também há o aparecimento dessa Orixá na narrativa da Leandro de Itaquera (2001) “*Obá ciente do tesouro que tem nas mãos, nasce uma civilização*”.

Já OBY, aparece em uma narrativa do samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense “*Oby aos olhos de quem vê!*” e Orum e Oiá figuram na narrativa poético dromológica da Grande Rio (1997) “*Cacagibe, Orum de Oiá, Oiá, Oiá, Guaporé está em festa os vudus vêm pra brincar*”.

4.3.8 Estatísticas da regularidade da constituição da Amazônia nas Narrativas

Analisadas, estudadas e relacionadas as dezenove narrativas poéticas do Carnaval de 1997 a 2016 do Carnaval de São Paulo e do Rio de Janeiro, a Amazônia é constituída da seguinte maneira a saber:

Figura 40 – Quadro da constituição da Amazônia/Resultado da Investigação



Fonte: Quadro organizado pelo autor da dissertação

Pode-se notar, então, que a Amazônia figura como misteriosa, mística ou mágica em 32% das narrativas carnavalescas. Já em 24% dos sambas, a Amazônia é caracterizada como “lugar encantado” e em 22% como um “Eldorado”. Restando 22% dos dados analisados para "outros" elementos não concentrados em um único eixo.

Apresento a seguir, um quadro com os demais itens regulares nas narrativas e o trecho em que eles operam:

Quadro 35 - A Constituição da Amazônia/Resultado da Pesquisa

Constituição	Aparecimento
Misteriosa/ Mística/ Mágica	A dama do universo seus mistérios e magias (X-9 paulistana 1997) A mágica da terra a cobiça atraiu (Beija-Flor 2008) E o mundo místico dos Caruanas (Beija-Flor 1998)
Lugar encantado	Terra encantada iluminada ao sol do Equador (Tatuapé 2005) É um mundo de encanto e magia, perfume e fantasia (Grande Rio 1997) Lugar de rara beleza encantos da mãe natureza (X-9 paulistana 2016)
Eldorado	Nesse eldorado verde na palma da minha mão (Portela 2002) Deixem o meu eldorado em paz (Grande Rio 2006) No eldorado que tupã abençoou (X-9 paulistana 2009)

Fonte: Quadro analítico organizado pelo autor da dissertação

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de Mestrado foi constituída pelo objetivo de analisar a Amazônia das narrativas poéticas do Carnaval como resultado de *multilinguagens* em movimento, extraindo delas posições esclarecedoras que inscreveram a forma carioca de narrar na tipologia bruneriana de violação – com narrativas que fugiram do didatismo cronológico e o estilo paulistano constituído pela tipologia canônica com narrativas lineares e diacrônicas.

Para alcançar essas proposituras, efetivei a seguinte trajetória textual. Comecei apresentando os aspectos metodológicos da pesquisa (p.24-29), no segundo momento, apresentei os elementos teóricos que apoiaram cientificamente a pesquisa (p.30-63), na terceira etapa, efetivei uma diacronia do carnaval, começando pela Antiguidade, com as festas agrárias, em que se registraram os primeiros elementos que se depreendem “como carnaval”, depois, adentrei o “carnaval na Idade Média” que era considerado pela Igreja Católica como uma festa pagã, mas que passa a ser inserido no calendário cristão pela grande adesão popular. relatei também o carnaval na “Idade Moderna”, considerado como a festa dos loucos na arte renascentista e cheguei ao “carnaval contemporâneo”, o carnaval do espetáculo, o carnaval dromológico, do entrudo às escolas de samba. Fiz ainda um levantamento da identidade do carnaval nas cinco regiões brasileiras e abordei o conteúdo como uma epopeia nacional irreverente. Apresentei também, de forma mais autoral, conteúdos que constituíram “o notório saber carnavalesco” através das *multilinguagens* em movimento, que são constituídas de calhamaços de papéis em que se balizam os julgadores, esses, Mestres e Doutores nas áreas de Movimento, Ritmo, Dança, Linguagens e Artes Visuais. O que consta nesses calhamaços de papéis são todos os elementos espetaculares confeccionados por profissionais artistas, que desenvolvem atividades, que vão desde o desenhar de uma fantasia ao planejar da instalação de movimentos nas alegorias grandiosas dos desfiles. (p.64-113);

Na última etapa, apresentei três subseções com análises e resultados das narrativas, que são os sambas-enredo, no intuito de extrair deles, em um primeiro momento, detalhes que promoveram discussões dessas narrativas de Carnaval quanto ao aparecimento da

Amazônia, de acordo com os seguintes critérios: a) aspectos identitários com viés de pertencimento, folclorismo, religiosidade e indigenismo; b) aspectos linguísticos com viés narratológico de predominância da construção da realidade de tipologia de canonicidade e violação; c) aspectos literários sob viés do maravilhoso. No segundo momento, apresentei como se constituíram à luz do Bruner as narrativas amazônidas no Carnaval paulistano, com predominância da tipologia canônica, e no Carnaval carioca, com predominância da tipologia de violação.

Na última parte da minha dissertação, apresentei gráficos de como a Amazônia foi constituída a partir dessas narrativas que, anunciaram o norte-amazônico com um discurso regular de indigenismo, folclorismo e de elementos afro-religiosos. Juntos, os dois carnavais conceberam seis homenagens que fizeram alusão ao Estado do Amazonas, seis que retrataram elementos da região norte, cinco narrativas sobre o Estado do Pará, uma sobre o Amapá e uma que faz alusão ao Estado de Rondônia.

Realizei uma análise qualitativa de quatro narrativas poéticas, duas produzidas por agremiações paulistanas e outras duas por Escolas de Samba Cariocas.

A primeira análise foi da agremiação X-9 paulistana (1997) – ANEXO A (p.190), que apresentou a narrativa “*Amazônia, a dama do universo*”, cujo narrador proferiu alusão sobre lendas nortistas como “Mãe d’água” e “Guaraná”, mencionou aspectos do Estado do Amazonas através do festival folclórico de Parintins e do Teatro Amazonas, retratou a colonização dos Europeus, principalmente porque eram importados diversos elementos de luxo da Europa para satisfazer os desejos dos colonizadores. A segunda análise foi da narrativa poética “*Os seis segredos do Ariaú*”, da Escola de Samba Leandro de Itaquera (2001) – ANEXO C (p. 192) que fez alusão a lendas como “Curupira”, “boto cor de rosa”, “Vitória Régia”, “Iara” e “Uirapuru”, apresenta uma personagem: o “Pajé Ritta Bernadino, divino e maravilhoso”, empresário e patrocinador do desfile. Durante toda narrativa os elementos do fantástico significaram com intensidade. A terceira análise é da narrativa da Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis – ANEXO F (p.194), que escolheu para o Carnaval de 1998 o tema: “*Pará: O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu*”, inspirada em um livro da Pajé Zeneida Lima, que cultua o místico mundo dos

Caruanas. Com diversas personagens próprias, essa narrativa é preciosíssima para novos olhares profundos da academia, que conta que seres vivos existiam e ainda existem nas águas sob um mundo criado pelo Deus Girador, Governado primeiro por Auí que fora destituído e agora governado por Patu-Anu, protetor das setes cidades encantadas dos Caruanas. O fantástico opera completamente em toda narrativa da Escola de Samba. A última das narrativas trata da história “*Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé*”, contada pela Grande Rio no Carnaval de 1997 – ANEXO S (p.207). A narrativa menciona em seus planos “o sonho” que opera como solução sublime para que o Narrador conte que muito de ruim aconteceu com a vida dos trabalhadores na construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Nessa narrativa, os operários retornam como voduns para uma grande festa de chegada ao local em que nunca foram. A construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (conhecida popularmente como *Mad Maria* ou Ferrovia do Diabo, em razão das milhares de mortes de trabalhadores ocorridas durante a sua construção) foi realizada entre os anos de 1907 e 1912. Em 30 de abril desse ano registrou-se a chegada da primeira composição ao município de Guajará-Mirim, conforme previsto no contrato. Antes mesmo de ficar pronta, a EFMM já estava fadada ao fracasso. Esses elementos históricos propriamente ditos, da forma temporal, ajudaram na formação ou inspiração para que uma narrativa fosse de fato contada na avenida.

Em algumas ocasiões, o narrador carnavalesco tece seu texto mestre baseado em leituras da diacronia dos fatos ocorridos no mundo e é baseado nessa escrita que o poeta compositor do samba-enredo desenvolve sua poesia que, quando aliado a um desenho melódico, concorre na(s) eliminatória(s) da(s) Escola(s) de Samba. Não posso me furtar de comentar que a história pode servir em muitos casos apenas como um elemento de apoio para a criação do narrador carnavalesco, ou seja, não há garantias de que ele se mantenha em uma linearidade histórica, que abordei nesta dissertação como canonicidade, à luz dos estudos de Bruner.

Em muitas narrativas aqui analisadas, há a incidência de uma tipologia muito comum de construir uma história: trata-se do estilo de violação ao que é canônico, ou seja, há constante despiste do que é “redondo”, coeso ou pedagógico. Para essa ação, o narrador

carnavalesco se inscreve no elemento fantástico e maravilhoso literário, permitindo, por exemplo, que no meio da floresta um trem delirante e rosa aporte para o renascer de uma nova história, a reinventada sob a égide do torpor. A configuração detectada é que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro estão aliadas a esse modo fantástico-violador de se construir narrativas carnavalescas, ao contrário das agremiações de São Paulo que se afiliam à tipologia didática-canônica, diacrônica e linear de narrar histórias.

De 1997 a 2016, somados os desfiles cariocas e paulistanos, foram dezenove narrativas dedicadas à Amazônia. Com essa quantidade de abordagens nortistas, cheguei à conclusão de que se devem por dois fatores: a) a “explosão” do Festival Folclórico de Parintins para os demais Estados do Brasil na metade da década de 1990, porque em apenas dois anos de Carnaval (1997 e 1998) foram cinco homenagens destinadas a região, sendo elas: em 1997 - Amazônia, a dama do universo (X-9 paulistana) e Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé (Grande Rio), em 1998 - Pará: o mundo místico dos Caruanas nas águas do Patu-Anú (Beija-Flor), Viagem fantástica ao pulmão do mundo (Tradição) e Parintins, a ilha do boi-bumbá Garantido X Caprichoso, Caprichoso X Garantido (Salgueiro). O segundo fator são os investimentos que a era dromológica de Carnaval demandam, ou seja, para suprir esses custos, as Escolas comercializam seus enredos para em troca divulgarem o local patrocinador, fomentando o turismo via transmissões dos desfiles, que por sua vez permite um aquecimento da economia regional.

A Amazônia é trabalhada nessas narrativas porque os Estados e cidades patrocinam as agremiações e, como são sabidas, as homenagens são financiadas por inúmeras outras cidades de diferentes regiões do país, que através de seus governantes selam parcerias para ganharem divulgação em âmbito nacional e internacional. Como exemplo temos de Cuiabá, que patrocinou a Mangueira; Santos, na Grande Rio; São Luiz, na Tucuruvi; São Bernardo do Campo, na Tom Maior e outras tantas.

Essa relação comercial não pode ser invalidada ou julgada com preconceito porque não há um estilo correto de se contar uma história ou escolher essa ou aquela narrativa, porque o Carnaval na dromologia trata de desfiles modernos e contemporâneos, assim as Escolas de Samba se resguardam do direito mágico de escolher qualquer tema e viajar por

entre um desconhecido e inexplicável como relata Todorov (1970), assinalando que o Fantástico corresponde ao tempo da indefinição, de uma incerteza, pois quando tal ambiguidade resolve-se, o texto penetra no campo ou do Estranho ou do Maravilhoso. Todorov (2007, p. 30-31) relata ainda que “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sáfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”. É assim o mundo das narrativas produzidas pelas agremiações no Carnaval, que proporcionam aos sujeitos sensações que são místicas, misteriosas, mas que causam emoção, paixão, beleza e felicidade a provocar no público presente nas arquibancadas um estado catártico, imbuído por um amor carnavalesco maior de sambista, que olhando para o céu canta o samba-enredo com as mãos no peito e não segura as lágrimas que brotam dos olhos. O Carnaval é assim... grandioso e sublime com forças maiores, aclamadas por essas narrativas fantásticas que despertam afetos nas pessoas.

Finalmente, com essa pesquisa, apresentei algumas observações e considerações que presumo serem pertinentes.

1º) O norte amazônico foi muito bem retratado nas narrativas estudadas, sejam elas de caráter canônico como: “na procissão de fé do Círio de Nazaré, hoje clamo em oração” (X-9 paulistana) ANEXO J (p.199), ou de forma violadora em: “surgindo os seres viventes em geral, e de Auí se deu a flora, fauna e o mineral” (Beija-Flor) - ANEXO F (p.194). Nas letras desses sambas-enredo, há destaque para a qualidade da descrição dos indígenas que aqui chegaram como por exemplo em: “havia uma festa de amores, era tradição das Amazonas, mulheres guerreiras” (Portela) ANEXO D – (p.193) e “O ajuricaba seu canto ecoou, a cunhatã se banhou no lago” (Portela), ANEXO M – (p.201) mas também há o aparecimento de um imaginário estereotipado como: “olha o índio no caminho é caçador” (Grande Rio) ANEXO S (p.208) e “Eu sou um índio e só sei amar, uso arco e flecha, na cabeça um cocar”(Salgueiro) – ANEXO L (p.200).

O 2º ponto que gostaria de frisar é que a questão afro-religiosa nesses sambas-enredo é mais uma forma violadora de aparecimento dos mistérios criados pelos narradores carnavalescos, geralmente, os elementos de religiosidade nessas narrativas estão ligadas às

forças das águas (recurso abundante) da região amazônica. Obá, divindade ligada à água, protege todo a redondeza do lugar que se tem um rio, a Orixá aparece em: “Obá, ciente do tesouro que tem nas mãos” (Leandro de Itaquera) - ANEXO C (p. 192) e “Sou Caruana eu sou, Patu-Anú nasceu do gorador, obá” (Beija-Flor) - ANEXO F (p.194).

O 3º núcleo de considerações é quanto a abordagem do folclorismo nortista, que é de todo um cuidado e que tem seu aparecimento basicamente perceptível em todas as narrativas analisadas, principalmente nas de tipologia canônica como: “Cordão de Bichos, Çairé, alegria no ar, vem festejar, é carimbó, lundú e siria, no ver o peso açaí e tacacá” (Tatuapé). – ANEXO H (p.197).

O penúltimo tópico que não posso deixar de considerar é quanto às Alegorias, Adereços e Fantasias que não são meus objetos de estudos, mas que dentro da proposta canônica ou violadora, seu objetivo é encadeado de retratar o norte-amazônico nas pistas de desfiles do Rio de Janeiro e de São Paulo, com destaque para a Beija-Flor - 2004 em homenagem a cidade de Manaus. - ANEXO U (p. 205.)

Ao concluir essa pesquisa de Mestrado, detectei que a Amazônia das narrativas poéticas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, apresentou em suas regularidades, um norte-amazônico que se enquadra nos eixos discursivos: Indigenistas, Folclorista e afro-religioso. Em 32% das dezenove narrativas analisadas, a Amazônia foi constituída como “misteriosa/mística/mágica”. Há uma regularidade de 24% de “lugar encantado”, outros 22% fazem alusão a um “Eldorado” e outros elementos somaram 22%.

Por fim, minha última consideração é pela desvinculação das agremiações, neste momento, de um tratamento dos dados que poderiam conceder respostas para as seguintes formulações: a) A Amazônia é só um lugar encantado e místico? Quais são os estereótipos regulares nesses sambas? Por que a Amazônia foi considerada como *El dorado*? Afinal, ele existe? Toda essa sistemática de posicionamentos demandaria a análise de um discurso outro, à luz da teoria francesa de análises, e é por essa razão de filiação de meu trabalho às teorias literárias do maravilhoso, sublime e fantástico que não posso conceber deslocamentos para tais resoluções, mas reconheço que é essa teoria - análise de discurso de linha francesa - frente às possibilidades de aprofundar minhas pesquisas em Carnaval

que me causa motivação para prosseguir para uma próxima etapa acadêmica, o doutorado.

O Carnaval, enquanto palco de *multilinguagens*, gera posições ideológicas entre os sujeitos, que materializam-se por meio das formações discursivas: “Fantástico Literário” e “Imaginário Linguístico”. Essa luta intersubjetiva abala a fenomenologia em nome de interesses outros, representados, principalmente, por elementos linguísticos constantes na narrativa que representa o enredo das Escolas de Samba, mas também nos adereços e nas alegorias. Essa *multilinguagem* a cada ano renasce com infinitas possibilidades e é por esse recomeçar que o Carnaval é tão esperado pelos sambistas de todas as partes do mundo. Além de festa tradicional do Brasil, registrada como uma gigante ópera aberta, é que, Cunha Júnior (2010, p. 47) afirma ser o Carnaval um “grande baile cujos convidados passarão por um processo catártico” e que “a festa como testemunha da grandeza de nosso povo é tradutora do maravilhoso”.

Essa pesquisa não teve a intenção de ser conclusiva, permitindo assim que novas possibilidades e olhares possam ser inferidos em trabalhos e investigações futuras, mas, destaco que os seus objetivos foram alcançados principalmente por demonstrar que a Amazônia das narrativas poéticas de Carnaval foram resultados de *multilinguagens* em movimento, foram detectadas que essas narrativas se inscreveram na característica bruneriana de violação (Escolas de Samba do Rio de Janeiro que “fugiram” do didatismo cronológico) e no estilo paulistano constituído pela tipologia canônica com narrativas lineares e diacrônicas.

Finalmente, concluo meu último ato no Mestrado, com as contribuições de Batista & Amaral (2017)²⁸ que tão bem mensuram que “se o carnaval é patrimônio do povo, também é universal e ambivalente porque é alegre e tumultuado, afirma e nega, une e desagrega, pois é na incompletude que o povo renasce, renova, empodera e exercita a resistência”. Que todos os sambistas continuem a sonhar para renascer, cantar para renovar, criar para resistir.

²⁸ Citação do artigo “O imaginário linguístico e o fantástico literário nos Enredos da era dromológica dos desfiles de carnaval: uma relação de violação à canonicidade a ser publicado na revista virtual de Letras da Universidade Federal de Goiás.

REFERÊNCIAS

AGNOLON, Alexandre. **A festa de Saturno: o Xênia e o apoforeta de Marcial**. 2013. 380 folhas. Tese de Doutorado defendida na USP.

ALBUQUERQUE, Marli Brito de. **Trabalho e conflito no porto do Rio de Janeiro (1904-1920)**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983, p.66 (História, Dissertação de mestrado).

ALVES -MAZZOTTI, A. J.; GEWANDSZNAJDER, F. **O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

AMARAL, Nair Ferreira Gurgel do. **Pluralidade Cultural, Leitura e Linguagem na Formação Docente**. Relatório de Pós-Doutorado. Faculdade de Educação – FE/UNICAMP/SP, 2011.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BARBAS, Helena. **O sublime e o belo: de Longino a Edmund Burke**. Perspectiva. 2002.

BARBIERI, Ricardo José. **Conflito e Sociabilidade em uma pequena escola de samba: o Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador**. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo, Hucitec* Ed. UnB, 1987

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 4. ed. Lisboa: Edições70, 2010.

BARRETO, Luiz Antonio - **Um Novo Entendimento do Folclore e Outras Abordagens Culturais**, Sociedade Editorial de Sergipe, 1994

BARTHES, R. **Mitologias**. 6. ed. São Paulo: Difusão, 1985.

BATALHA, Socorro. **Festival Folclórico de Parintins: um estudo sobre a presença indígena na composição das toadas e a produção do cenário artístico apresentado no bumbódromo.** Somanlu, ano 10, n. 2, Manaus, 2010.

BESSIÈRE, Irene. **O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha**, trad. Biagio D'Angelo. in: Revista Fronteiraz, Vol. 3, número 3, Setembro de 2009.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIGNAMI, Rosana. **A imagem do Brasil no turismo: construção, desafios e vantagem competitiva.** São Paulo: Aleph, 2002. (Série Turismo).

BOTELHO, João Bosco; Tadros, Vânia Maria Tereza. **A histórica resistência do pajé.** Amazônia em Cadernos, Manaus, n. 6. jan./dez.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bumbás de Parintins.** Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002.

BRIGIDA, Miguel. **A Dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira: Performance e Ritual na Cena AfroCarioca.** UFPA, 2010.

BRITTO, Apolonildo. **O Lendário Amazônio.** Amazon View, Manaus, 2007.

BRUHNS, Heloisa Turini. **Futebol, carnaval e capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro.** Campinas: Papirus, 2000

BRUNER, Jerome. **Atos de significação.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1997

_____. **A construção narrativa da realidade.** Critical Inquiry. Trad. Waldemar Ferreira Netto, 1991.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime.** Campinas – SP: Papirus

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Italo. **As Cosmicômicas,** Companhia das Letras, 1992. 1ª ed. [Le cosmicomiche, 1965

CAMPBELL, J.O **poder do mito (diálogo com Bill Moyers).** São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003

CARVALHO, Cláudio Márcio Souza de. **Samba de partido-alto e o turismo cultural no Rio de Janeiro: terreiros, pagode e culinária**. São Gonçalo: Universidade Paraíso, 2008.

CAVALCANTE, P. C. De “nascença” ou de “simpatia”: iniciação, hierarquia e atribuições dos mestres na pajelança marajoara. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia da Religião)–Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

CAVALCANTI, Maria. **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

COSTA, Haroldo. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo, SP: Irmãos Vitale, 2001.

CUNHA-JUNIOR, Milton. **Rapsódia Brasileira de Joãozinho Trinta: Um grande Leitor do Brasil!** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro: 2010.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1979

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**, 5ª reimpressão, São Paulo. Cia das Letras, 2009

DENNETT, Daniel C. **A perigosa idéia de Darwin**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DIAS, Clímaco. **Carnaval de Salvador: a Crise da Cultura Mercadoria**. Rev. VeraCidade, 2007.

DOZENA, Alessandro. **As territorialidades do samba na cidade de São Paulo**. Tese Doutorado em Geografia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009

DURAND, Gilbert. **O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EYIN, Osun Pai Cido. **Candomblé: A panela do segredo**. São Paulo: ARX, 2000

FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

FERREIRA NETTO, Waldemar. **Tradição oral e produção de narrativas**. São Paulo: Paulistana, 2008.

FROTA, Adolfo. **A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos**. Revista Via Littrae. Anápolis, 2012.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FUTUYMA, D. J. **Biologia evolutiva**. Ribeirão Preto SP: SBG / CNPq, 1993.

GOES, Frederico. **Samba-enredo da epopeia a crônica** Rev. Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares, v. 6, n.1, 2009

GOIS, Aurino-José 2013, **As religiões de matrizes africanas: o Candomblé, seu espaço e sistema religioso**. Horizonte, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 321-352, jan./mar. 2013

GOMES, Eunice Simões Lins. **A catarse e o imaginário dos sobreviventes: quando a imaginação molda o social**. JP: Ed.UFPB, 2009.

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002

GONÇALVES, Carlos Walter. **Amazônia, Amazônia**. São Paulo: Contexto, 2010.

GONCALVES, Renata de Sá. **Os ranchos pedem passagem. O carnaval no Rio de Janeiro no começo do século XX**. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Documentação e Informação, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2007.

KHALIL, Suhayla. **O tratado de Petrópolis de 1903 e a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré**. Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Disponível em:<https://pt.linkedin.com/pulse/o-tratado-de-petr%C3%B3polis-1903-e-constru%C3%A7%C3%A3o-da-estrada-ferro-crespin> Acesso em 21 de janeiro de 2017.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado

pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LIMA, Z. **O mundo místico dos caruanas da Ilha do Marajó**. 6. ed. Belém: Cejup, 2002.

LONGINO, Dionísio. **Do Sublime**. Annablume Editora. Portugal, 2015.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **A tumba e outras histórias**. Tradução de Jorge Ritter. São Paulo: L&PM Pocket, 2008. p. 65-77.

MANZINI, Yaskara. **Comissão de Frente**. São Paulo, 2008. Disponível em www.carnavalpaulista.com Acesso em 25 de nov. 2016

MARÇAL, Márcia. **A tensão entre o fantástico e o maravilhoso**. Revista Fronteiras, Vol. 3, número 3, Setembro de 2009.

MESTRINEL, Francisco. **O Samba e o Carnaval Paulistano**. Rev. Histórica, 2010.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, 1987.

MORAES, Wilson Rodrigues de. **As Escolas de Samba de São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MOREIRA, Renata Lúcia. **Quem é esse cara? A ilusão enunciativa na canção “Esse cara sou eu”**. São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_1_2014/Quem_e_esse_cara_A_ilusao_enunciativa.pdf Acesso em 23 de mai. 2017

MOURA, Roberto M. **Breve História do Carnaval Carioca**. In: Rio Samba e Carnaval. Samba, 2009.

MOURÃO, Marlene. **Um Altar para as Valorosas Sandálias de Frei Mariano**. São Paulo.

MULLER, Maria Fernanda, Salve o Samba; **As origens, a aceitação e a negação deste gênero musical no Rio de Janeiro da primeira república**. 2008. 54 f. Monografia (Licenciatura em História) – Universidade Federal do Paraná.

OURIQUES, Helton Ricardo. **A produção do turismo: fetichismo e dependência**. Campinas: Alínea, 2005.

PALHARES, Carlos. **A Mímesa na poética de Aristóteles**. Cadernos CESPUC/CEFET-MG, Belo Horizonte, n. 22, 2013.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, Tales dos Santos. "**História do carnaval e suas origens**"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval.htm>>. Acesso em 24 de novembro de 2016.

RACHELS, James. **Created from animals: the moral implications of darwinism**. London: Oxford University Press, 1998.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. França. São Paulo: Ática, 1993.

SALES, A. V. Câmara Cascudo: **o que é folclore, lenda, mito e a presença lendária dos holandeses no Brasil**. João Pessoa: Ed. Universitária/Ed. UFPB, 2007.

SANTORO, Fernando J. **Arte no Pensamento de Aristóteles**, Vitória, MVRD, 2006

SANTOS, Erisvaldo Pereira dos. **Formação de professores e religiões de matrizes africanas: um diálogo necessário**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. **O ar, as águas e os sonhos no universo poético da ficção de Mia Couto**. Cragoatá, Niterói, n. 5, 2. sem. 1998.

SERÁFICO, José. **Teatro Amazonas: símbolo de quê?** Revista Ciência e Cultura. Vol. 61, nº. 03, São Paulo, 2009.

SILVA, E. L. da; MENEZES, E. M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, Kristoff. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento**. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

SILVA, Michele. **Identidade, pertencimento e sociabilidade no espaço urbano: observações sobre a percepção dos usuários do bairro cidade baixa em Porto Alegre**. UFGRS. Iluminuas, 2013.

SIMÕES, Veiga. **Daquem & dalem mar**. Manaus: Typ. da Livraria Palais Royal, 1916, p.120

SOERENSEN, Claudiana. **A Carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin**. Rev. Travessias, Ed.XI, 2004.

TATIT, L. & LOPES, I. **Elos de melodia e letra. Análise semiótica de seis canções.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Semiótica da canção: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

TAVARES, Flávia. **Um Pacotão de Sarros no Poder.** Rev. Época. São Paulo. 2016.

TAVARES, Maria. **A Amazônia brasileira: formação histórico-territorial e perspectivas para o século XXI.** Espaço e Tempo, São Paulo, Nº 29, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular(da modinha à canção de protesto);** 3a ed.Petrópolis:Ed. Vozes, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

TRAMONTE, Cristiana. **O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba.** Petrópolis: Vozes, 2001. 171 p.

QUESADO, Clécio. **O Enredo: Uma Proposição Imaginária(Ada) Para a Representação no Desfile.** Rio de Janeiro: Faculdade de Letras (UFRJ), 2006.

VACANDARD, E. "Carême". **Dictionnaire de Théologie Catholique.** Paris, Letouzey et Ané, 1910. Tome II, pp. 1724-1750.

VANSINA, J. **História geral da África (A tradição oral e sua metodologia).** São Paulo: Ática/Unesco, 1982.

VEGINI, V. ; VEGINI, R. L. ; FERREIRA NETTO, W. . **O monstruoso Mapinguari pan-amazônico. Uma sucessão de adaptações aloindígenas.** 1. ed. Porto Velho: Temática, 2015. v. 1. 159 p

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto dos orixás e voduns na Bahia de todos ossantos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África.** São Paulo: Edusp, 2000.

YUNES, Márcio Jabur; AGOSTINI, João Carlos. **Técnicas ou poética, eis a questão!: criatividade versus racionalismo.** São Paulo: Moderna, 1998.

VIRILIO, P. **Velocidade e Política.** Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Manual oficial do Julgador. Carnaval 2015 - de São Paulo. Disponível em: <
<http://www.sasp.com.br/conteudo/carnaval/2015/criterio/Liga.pdf>>Acesso em 30 de novembro de 2016.

Manual oficial do Julgador. Carnaval 2016 – Rio de Janeiro. Disponível em:
<<http://liesa.globo.com/material/carnaval16/julgador/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202016.pdf>> Acesso em 30 de novembro de 2016.

Portais Consultados

Portal do Amazonas
Portal Caruana dos Marajós
Portal Época
Portal LIESA
Portal LIGA-SP
Portal ISA
Portal Rio Carnaval
Portal SASP
Portal SRZD
Portal UOL Carnaval

APÊNDICES

LISTA DE ITENS CARNAVALESCOS ADAPTADOS PARA ELEMENTOS NARRATIVOS²⁹

ENREDO – Narrativa

SAMBA-ENREDO – Narrativa poético musical

ALEGORIA – Elemento que transcende as ideias do narrador carnavalesco e se transfigura em representatividade monumental na avenida

MESTRE SALA E PORTA BANDEIRA – Sujeitos carnavalescos que conduzem o pavilhão do instrumento narrativo

EVOLUÇÃO – Elemento que regula o andamento dos sujeitos carnavalescos na avenida

HARMONIA – Elemento que regula o equilíbrio sonoro e canto da narrativa poética musical pelos sujeitos carnavalescos

FANTASIA – Elemento que transcende as ideias do narrador carnavalesco e se transfigura em representatividade nas indumentárias dos sujeitos carnavalescos

BATERIA – Elemento que concede cadência à narrativa poética musical

COMISSÃO DE FRENTE – Sujeitos carnavalescos que em comitiva realizam a abertura da narrativa

CARNAVALESCO – Narrador carnavalesco

ESCOLA DE SAMBA – Instrumento narrativo

DESFILANTES – Sujeitos carnavalescos

SAMBÓDROMO – Espaço narrativo

FUNCIONÁRIOS DAS ESCOLAS DE SAMBA – Profissionais carnavalescos

MÓDULO DE AVALIAÇÃO – Componente espetacular

QUESITO DE AVALIAÇÃO – Subcomponente espetacular

²⁹ Elaborado pelo autor da dissertação com base em sua pesquisa de Mestrado

ANEXOS

ANEXO A:

Ano: 1997

Agremiação: X-9 Paulistana

Estado: São Paulo

Enredo: Amazônia, a dama do universo

*Sacode, sacode, vai minha bateria
Alegria do povão
Balança, balança X-9
Explode o meu coração
Amazônia, mãe (e ô)
A dama do universo
Seus mistérios e magias
Das guerreiras índias a lutar
O luxo e o requinte da Europa
Na seringueira a mão do colonizador
O teatro Amazonas e a borracha
Um misto de aventura e dor
Mãe d'água é
Mãe d'água
Mostra o caminho do meu navegar
Foi curumim quem me contou
O segredo desse guaraná
É boi bumba (olha o boi, olha o boi)
Esse boi é garantido e caprichoso
Descendo o rio de Manaus a Parintins
Tudo isso é maravilhoso
Temos que usar a consciência
E despertar para um futuro promissor
Preservando a natureza
Pra nossa vida ter valor*

ANEXO B:**Ano:** 1998**Agremiação:** Tradição**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Viagem Fantástica ao Pulmão do Mundo

*É fantástica, essa viagem emocionante
O condor alçou seu vôo
Em busca de mistério tão distante
Amazônia, quanta beleza sem igual
Fonte de tanta riqueza
Que Orellana se encantou
Eu vi mulheres guerreiras
A fauna e a flora, naveguei no rio mar
A lenda vitória-régia
O boto cor-de-rosa a brincar
O homem branco surgiu
E o sossego acabou
O índio logo sentiu
Perigo devastador
Ôôôô
Um grito na floresta ecoou, ecoou
Ôôôô
O índio vem dançar o seu louvor
Hoje tanta emoção traz essa festa
Parintins vem da Amazônia, pra Sapucaí
Meu boi-bumbá, meu boi-bumbá
Menina linda se enfeitou
Contos de fazer sorrir
Magias de arrepiar
Histórias que é pra boi dormir
Do folclore popular
Verde que te quero verde
A mãe d'água para abençoar
Ah !! É linda a Amazônia
Nosso pulmão respira com a Tradição*

ANEXO C:**Ano:** 2001**Agremiação:** Leandro de Itaquera**Estado:** São Paulo**Enredo:** Os seis segredos do Ariaú

*Os tambores da Leandro ecoaram
A passarela vai se transformar
Dançam guerreiros, carapanãs curupiras
Essa é minha tribo ninguém vai me segurar
Alô você que está de bem com a vida
Vem para a avenida desvendar
Os seis segredos do Ariaú
Esse rio é minha rua e vamos juntos navegar
Arquivo da mãe natureza
A fauna, a flora, o ar, os minerais
Os igarapés comandam a vida
Em biodiversidade
Lendas, mistérios e muito mais
O boto cor de rosa ô ô ô!
Os homens e os deuses a bailar
Linda a vitória régia
No encontro das águas tem iara
O pajé Ritta Bernadino, divino e maravilhoso
Com sabedoria ribeirinha
Só quer ver em harmonia, a natureza e o povo
E no cantar do uirapuru, o ecoturismo é a solução
Parem as queimadas, podem parar!
De vermelho e branco vamos preservar (obá)
Ciente do tesouro que tem nas mãos
Nasce uma civilização
Eu amo esse lugar aguenta coração
Vem da Zona Leste a simpatia do leão*

ANEXO D:**Ano:** 2004**Agremiação:** Portela**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Lendas e Mistérios da Amazônia

*Nesta avenida colorida
A Portela faz seu carnaval
Lendas e mistérios da Amazônia
Cantamos neste samba original
Dizem que os astros se amaram
E não puderam se casar
A lua apaixonada chorou tanto
Que do seu pranto nasceu o rio e o mar
E dizem mais
Jaçanã, bela como uma flor
Certa manhã viu ser proibido o seu amor
Pois um valente guerreiro
Por ela se apaixonou
Foi sacrificada pela ira do pajé
E na vitória-régia
Ela se transformou
Quando chegava a primavera
A estação das flores
Havia uma festa de amores
Era a tradição das Amazonas
Mulheres guerreiras
Aquele ambiente de alegria
Só terminava ao raiar do dia
Ô esquindô lá, lá
Ô esquindô lê, lê
Olha só quem vem lá
É o saci Pererê*

ANEXO E:**Ano:** 2009**Agremiação:** X-9 Paulistana**Estado:** São Paulo**Enredo:** Amazônia... conseguimos conquistar com o braço forte... do esplendor da Havea Brasiiliensis à busca pela terra sem males.

*Feito pajé entrei na mata
 onde o meu canto ecoou
 evoco energias encantadas
 neste santuário de amor
 abrindo os portais da imaginação
 eu vou na barca de dom Sebastião
 por mares dourados naveguei
 mistérios e magias encontrei
 vou bater o meu tambor... Auê!
 Um delírio de felicidade em cada gota de borracha o luxo e o esplendor...
 No eldorado que tupã abençoou
 Porém nem tudo é beleza vejo o corvo da ambição.
 O silêncio toma conta da floresta
 lágrimas de destruição.
 Ao som... Dos maracás vou convocar
 o guerreiro de anhangá
 e outros seres imortais...
 Pra expulsar, toda maldade desta terra
 a nossa tribo vence a guerra
 chegou a hora! Vamos juntos festejar
 e hoje... Meu gesto de amor e paz
 vai coroar, a protetora dos mananciais.
 Amazônia, meu braço forte é a sua proteção sou um valente guerreiro
 eu sou x-9, sou caboclo brasileiro.*

ANEXO F:**Ano:** 1998**Agremiação:** Beija-flor de Nilópolis**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Pará: o mundo místico dos Caruanas nas águas do patu-anu

*E o mundo místico dos Caruanas
 Nas águas do Patu-Anu
 Mostra a força do teu samba
 Contam que no início do mundo
 Somente água existia aqui
 Assim surgiu o girador, ser criador
 Das sete cidades governadas por Auí
 Em sua curiosidade, aliada à coragem
 Com seu povo ao fundo foi tragado
 O que lá existia aflorou, o criador semeou
 Surgindo os seres vivos em geral
 E de Auí se deu a flora, fauna e mineral
 Sou Caruana eu sou Patu-Anu nasceu do girador, obá
 Eu trago a paz, sabedoria e proteção
 Curar o mundo é minha missão
 Pajé, a pajelança está formada
 Eu vou na barca encantada
 Anhangá representa o mal
 Evoque a energia de Auí
 Pra vida sempre existir
 Oferenda ao mar pra isentar a dor
 Com a proteção dos caruanas Beija-flor
 A pajelança hoje é cabocla Na Ilha de Marajó, vou dançar o carimbó
 Lundu e siriá, marujada e vaquejada
 Minha escola vem mostrar
 O folclore que encanta
 O estado do Pará*

ANEXO G:**Ano:** 2004**Agremiação:** Unidos do Viradouro**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Pediu pra Pará, Parou! Com a Viradouro eu vou pro Círio de Nazaré

*No Mês de Outubro
Em Belém do Pará
São dias de alegria e muita fé
Começa com extensa romaria matinal
O Círio de Nazaré
Que maravilha a procissão
E como é linda a Santa em sua berlinda
E o romeiro a implorar
Pedindo à Dona em oração
Para lhe ajudar
Oh! Virgem Santa
Olhai por nós
Olhai por nós
Oh! Virgem Santa
Pois precisamos de paz
Em torno da Matriz
As barraquinhas com seus pregoeiros
Moças e senhores do lugar
Três vestidos fazem pra se apresentar
Tem o circo dos horrores
Berro-boi, roda-gigante
As crianças se divertem
Em seu mundo fascinante
E o vendeiro de iguarias a pronunciar
Comidas típicas do Estado do Pará
Tem pato no tucupî
Mucuã e tacacá
Maniçoba e tucumã
Açaí e aluá*

ANEXO H:**Ano:** 2005**Agremiação:** Acadêmicos do Tatuapé**Estado:** São Paulo**Enredo:** Pará, a heroica história de nossa história, berço cultural de nosso povo

*Terra encantada
Iluminada ao sol do Equador
Rica floresta, a fauna e a flora
seu grande valor
Chegou... o viajante então se encantou
com o nativo o povo se formou
se fez a miscigenação
Grão-Pará... de gente heróica sim senhor,
em busca da liberdade
a Cabanagem então lutou
Em Marajó arte cabocla
É berço cultural
Mãe-terra mãe, é o meu Pará
Lugar melhor não há
Herança... é cabocla a pajelança
é magia que encanta,
faz a ilha delirar
as águas dançam no rio mar
A Pororoca é beleza do lugar,
Cordão de Bichos, Çairé...
Alegria no ar, vem festejar
é Carimbó, Lundú e Siriá,
no Ver-o-peso açaí e tacacá
Oh! Virgem Santa de Nazaré ô...
Ilumina esta avenida
o Círio é festa de amor e fé
Quem é Tatuapé... vem sambar
eu sou arte, sou cultura
a pura emoção...
Tatuapé é tradição*

ANEXO I:**Ano:** 2013**Agremiação:** Imperatriz Leopoldinense**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Pará - O Muiraquitã do Brasil - Sob a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia

Raiou Cuara!
Oby aos olhos de quem vê!
Eu bato o pé no chão, é minha saudação
Livre na pureza de viver!
Sopra no caminho das águas
O vento da ambição!
O índio, então... Não se curvou diante a força da invasão,
E da cobiça fez-se a guerra,
Sangrando as riquezas dessa terra!
Cicatrizou, deixou herança,
E o que ficou está em cartaz...
Na Passarela, "estado" de amor e paz!
Siriá... Carimbó... Na ciranda eu rodei!
No balanço da morena... Me apaixonei!
O bom tempero pro meu paladar...
De verde e branco "treme" o povo do Pará!
A arte que brota das mãos,
Dom da criação, vem da natureza...
Da juta trançada em meus versos
Se faz poesia de rara beleza!
Oh! Mãe... Senhora, sou teu romeiro,
A ti declamo em oração:
Oh! Mãe... Mesmo se um dia a força me faltar,
A luz que emana desse teu olhar Vai me abençoar!
No norte a estrela que vai me guiar,
Exemplo pro mundo: Pará!
O talismã do meu país,
A sorte da Imperatriz!

ANEXO J:**Ano:** 2016**Agremiação:** X-9 Paulistana**Estado:** São Paulo**Enredo:** *Açaí-guardiã! Do amor de Iacá ao esplendor de Belém do Pará.*

*Ecoou... O rufar do meu tambor
"Do amor de Iacá ao esplendor de Belém do Pará"
Lugar de rara beleza
Encantos da mãe natureza
Onde a velha sábia revelou
O sacrifício que a tribo suplantou
Índia tão bela, sua lágrima o fruto fez brotar
Do solo sagrado brasileiro
Correu o mundo e tem história pra contar
O povo Tupinambá foi o primeiro a provar
E fez a festa na aldeia
É canto e devoção, somos todos irmãos
Sangue cabano tá na veia
As margens do rio, mercado popular
Destaque na cor e no seu paladar
Dela tudo se aproveita, árvore sagrada
Culto de mina-nagô
Ôôô, saúde e bem estar
Ôôô, pra revitalizar
Na procissão de fé do Círio de Nazaré
Hoje clamo em oração
Oh! Virgem santa, abençoei meu pavilhão
São quatrocentos anos guardados no coração
X-9 é amor verdadeiro
Sempre em primeiro lugar
A "energia" do meu samba vem aí
Tá na boca o sabor do açaí*

ANEXO L:**Ano:** 1998**Agremiação:** Acadêmicos do Salgueiro**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Parintins, A ilha do Boi-bumbá: Garantindo X Caprichoso, Caprichoso x Garantido

Alô, você, alô do boi-bumbá
Vem salgueirar, vem salgueirar, vem salgueirar
Vem garantir, iô-iô Vem caprichar, iá-ia
A lenda viva do folclore está no ar
São dois pra lá (ê Boi) São dois pra cá...
Dança nativa dos Parintintins
Que maravilha, explosão na ilha dos tupinambás
Mostrando para o mundo inteiro
Pois o meu Salgueiro
É folclore popular
Bate tambor, cunhã-poranga
É puro fogo no ar Gira meu boi, meu boi-bumbá
Um lado azul, outro vermelho, as cores do festival
É garantido, é caprichoso, o carnaval
Um duelo na floresta
Veio de longe o meu boi-bumbá
Entre rituais nativos
Magias e lendas ao som do tamurá
Este é o Brasil cultural
Raça mestiça e amor
Mostrando o seu visual no carnaval
Nossa cultura é assim o nosso povo é de fé
Vem pro Salgueiro se banhar de axé
Eu sou um índio e só sei amar
Uso arco e flecha, na cabeça um cocar
Banho de cheiro de patchuli
Olha o Salgueiro na Sapucaí

ANEXO M:**Ano:** 2002**Agremiação:** Portela**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Amazonas, esse desconhecido. Delírios e Verdades do Eldorado Verde

*Meu coração está em festa
Enlouqueceu
No seu rio-mar
Meu rio azul vai desaguar
Sob o verde desse olhar
O Ajuricaba seu canto ecoou
A cunhatã se banhou no lago
Na índia flor se transformou
Amazonas seiva na mata a jorrar
Alumia candeeiro São José do Rio Negro
Vai Caboclo seringar, teatro, sinfonia
Zona Franca e o industrial
Portela faz a festa nesse enredo
Universo tropical
Gira mundo a respirar
Dentro do meu coração
Nesse eldorado Verde
Na palma da minha mão
Poema Odisséia
Emergiu e conquistou o país
Vai meu barco deslizando
Vou pintando esse matiz
É o presente consciente no porvir
Que a vida se preserve
Assim serei feliz
Como a natureza quis
É Boi Bumbá
É boi maneiro
Garantido e Caprichoso
No meu Rio de Janeiro*

ANEXO N:**Ano:** 2004**Agremiação:** Beija-Flor de Nilópolis**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Manõa, Manaus, Amazônia, terra santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz

A ambição cruzou o mar
Trazida pelo invasor
A Espanha veio explorar
Pilhar e semear a dor
Amazonas, Terra Santa
Dos igarapés, mananciais
Alimenta o corpo, equilibra a alma
Transmite a paz
Brilhou o Eldorado no coração da mata as guerreiras
Belezas naturais, riquezas minerais
O reino de Tupã ergue a bandeira
Êh! Manõa
Minha canoa vai cruzar o Rio Mar
Verde paraíso é onde Iara me seduz com seu cantar
Doce sabor da magia
Fruto da energia o meu guaraná
A lágrima que o trovão derramou
A terra guardou semente no olhar
Maués, Anauê cultura milenar
Anauê, Manaus, Mamirauá viva a Paris tropical
Água que lava minh'alma
Ao matar a sede da população
Caboclo é a homenagem hoje é
A todo povo da floresta um canto de fé
Se Deus me deu vou preservar
Meus filhos vão se orgulhar
O Amazonas é Brasil, é luz do criador
Avante com a tribo Beija-Flor

ANEXO O:**Ano:** 2006**Agremiação:** Acadêmicos do Grande Rio**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Amazonas, o Eldorado é aqui

*Uma expedição partiu
Buscando o eldorado no Brasil
O homem com sua ambição matou e destruiu
Assim dizimando aldeias
Seguiu rio abaixo até encontrar... mulheres... guerreiras
Verdadeiras donas do lugar
Que foram chamadas de Amazonas
Daí o nome desse rio-mar
A lenda virou história... o mundo quis conhecer
Piratas de todo lado... pagaram pra ver
Fizeram benfeitorias... lutaram pra conquistar
E o bandeirante veio pra colonizar...
"Amazonas, o Eldorado é Aqui"
A luta... desse povo continua sem parar
Vem do tempo das missões no solimões e do forte São José
Levaram riquezas em nome da fé
O ouro e a borracha... quem é que não quer?
No maior estado do país
Nasceu um teatro, o povo aplaudiu
E a nossa capital é internacional...
Viva o nosso pólo industrial!!!
Chegou a hora do Brasil gritar com todo gás
Deixem o meu eldorado em paz!!!
Sou Grande Rio... Amor! Amazonense
A minha floresta... tem o poder de curar
Amazonas...
Teu nome do mapa... ninguém vai tirar*

ANEXO P:**Ano:** 2008**Agremiação:** Acadêmicos do Grande Rio**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** *Do Verde de Coarí vem meu Gás, Sapucaí!*

*Da explosão, um novo planeta
 Água berço da vida com a destruição
 Das plantas e dos animais
 Origem do petróleo e do gás
 Surgiu na Pérsia bem usado no Japão
 "Fogo eterno" adoração, desprezado na Europa
 Nova York iluminou, no Brasil, medo e deslumbramento
 O gás é natural é nosso dia-a-dia
 É energia desenvolvimento
 Com todo gás vou te dar amor
 Com muito amor vem me dar paixão
 É tão brilhante nossa chama que clareia
 Incendeia o meu coração
 Lindo!!!
 Como se fosse a primavera
 O guardião da vida "pai-mãe-terra"
 No ritual araueté
 Repousa no lago senhor
 Exala o perfume da flor
 Na aldeia a paz do luar
 Pássaros cantando, borboletas pelo ar
 Então vamos cuidar, pra não se acabar
 Em Urucu o amanhã é um novo dia
 Onde o Brasil vai estudar!
 Se formar e ensinar
 Ecologia
 Grande Rio vem cantar
 Minha Escola é o gás da Sapucaí
 Se a lição é preservar
 Meu grito é verde, Amazonas, Coarí*

ANEXO Q:**Ano:** 2011**Agremiação:** Unidos de Vila Maria**Estado:** São Paulo**Enredo:** Teatro Amazonas: Manaus em Cena

Vai brilhar no palco do samba
Meu pavilhão
A vila maria entra em cena
Teatro Amazonas, cenários da inspiração
Abrem-se as cortinas
O show vai começar
Terra abençoada
Da seringueira veio a força do lugar
Manaus, da nobreza e a prosperidade
De um sonho fez realidade
A nossa "paris tropical"
Ganhou um novo templo, da cultura mundial
Arquitetura européia em meio a natureza
Um céu onde reluzem as estrelas
Gira bailarina
A ópera vai te emocionar
A orquestra na regência do maestro
Faz a platéia delirar
Tenores dando vida às canções
Poetas, encantando multidões
Apesar da ventania, a luz não se apagou
Real ou ilusão?
Obras da imaginação
Ressurgiu com lindos festivais
Artistas geniais
Ao mundo baila um filho desse chão
A próxima atração aguarde para ver
Manaus em cartaz, de braços abertos
Pra você

ANEXO R:**Ano:** 2008**Agremiação:** Beija-Flor de Nilópolis**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Macapaba: Equinócio Solar, Viagens Fantásticas ao Meio do Mundo

*É manhã, brilho de fogo sob o sol do novo dia
 Meu talismã, a minha fonte de energia
 Oh deusa do meu samba, a flor de Macapá
 No manto azul da fantasia
 Me faz mais forte, extremo norte
 A luz solar ilumina meu interior vou viajar na linha do Equador
 Emana ao meio do mundo a beleza
 A força da mãe natureza é Macapaba
 O rio beijando o mar encontro das águas marejando o meu olhar
 Quem foi meu Deus que fez do barro poema
 Quem fez meu criador se orgulhar
 Os Cunanis, Alistés, Maracás foram dez, foram mais pelo Amapá
 Um dia navegando em rios de Tupan
 A viagem fantasia dos filhos de Canaã
 A mágica da terra a cobiça atraiu
 Ibéria se enleva no Brasil
 A mão de Ianejar na fortaleza pela proteção da vida
 Em São José de Macapá
 Brilha Mairi a minha estrela preferida
 Herança moura em Mazagão
 Retiro o meu chapéu de bamba e assim
 O Marabaixo ao marco zero cai no samba
 Soam tambores no tocar do tamborim
 O meu valor me faz brilhar, Iluminar o meu estado de amor
 Comunidade impõe respeito
 Bate no peito eu sou Beija-Flor*

ANEXO S:**Ano:** 1997**Agremiação:** Acadêmicos do Grande Rio**Estado:** Rio de Janeiro**Enredo:** Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé

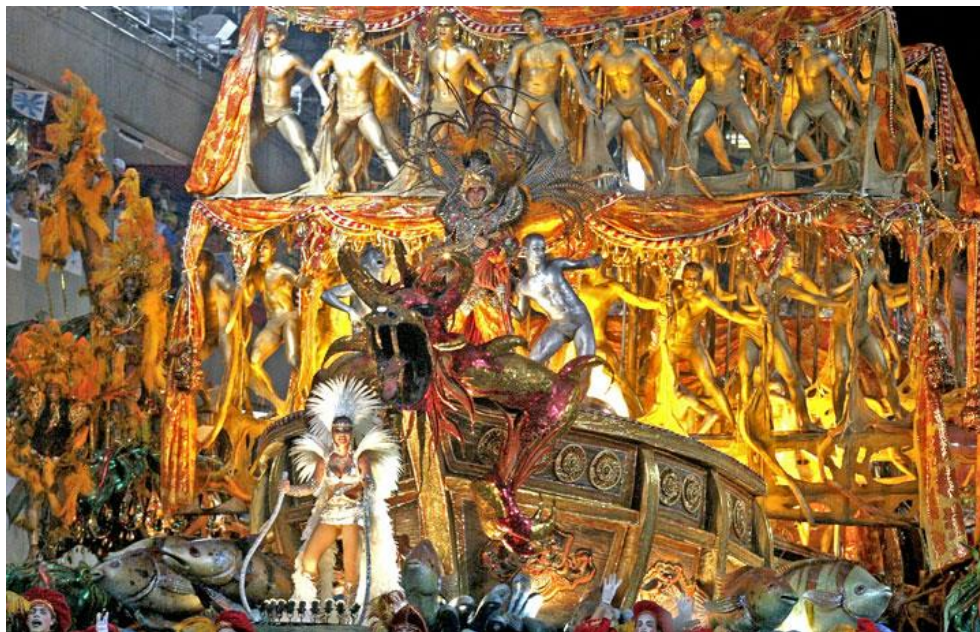
*Sonha, a Grande Rio é um sonho
Em águas claras eu quero sonhar
Enfeitar a vida de alegria
Pra quem um dia, o Sol não quis despertar
Chegaram cheios de esperança
Não sabiam dos mistérios que teriam de enfrentar
Essa mata tem segredos
Que o homem não consegue desvendar
É um mundo de encanto e magia, perfume e fantasia
Cicatriz que a Amazônia fez chorar
Olha o índio no caminho, é caçador
Meu cavalo é de fogo, eu vou que vou
Se a selva é perigosa, meu amor
Rondônia é alegria, esqueça a dor
Era o eldorado do látex no Brasil
A riqueza que a cobiça alimentou
Nessa história Tio Sam também entrou
No Tratado de Petrópolis tudo começou
O Acre da Bolívia ganhei
E a borracha para o mundo eu exportei
Cada dormente é uma vida, a vida uma flor
Na Maria Louca delirando eu vou
Em sucata o meu sonho terminou
Vou voltar pra onde não fui
O seu encanto é que me seduz (ai, iê, iê, ô)
Cacagibe, Orum de Oiá, Oiá, Oiá
O Guaporé está em festa (bis)
Os vudus vêm pra brincar*

ANEXO T:**Ano:** 2001**Agremiação:** Camisa Verde e Branco**Estado:** São Paulo**Enredo:** Sertanista e Indigenista sim, mas por que não Orlando Villas Bôas

*Bela Ásia Mongólica querida
Os índios fizeram a partida
E se espalharam nas Américas
Ao Brasil chegaram e se abrigaram
Na linda Amazônia
Nesse balanço me leva que eu vou - eu vou
O índio tem mil anos ou mais? muito mais
A sua origem tem comprovação ah! Nação
Olha pro índio ele é especial não faz mal
Europa em busca do tal Eldorado
Por ela nunca foi achado Villas Bôas descobriu
Tesouro tem proteção ao Parque Nacional
Nosso Xingu é mais que ouro
A fauna e a flora são riquezas sem igual
Aplausos pro Marechal
É ele quem sempre diz
O índio só é feliz no seu habitat natural
Orlando em suas trajetórias
De homenagens e glórias se faz imortal
Sonhei índios e brancos vivendo em harmonia
De Verde e Branco no meu carnaval
Tem cheiro de verde no ar
Sou índio de flecha e cocar
E com Villas Bôas minha Barra Funda
Faz o povo delirar*

ANEXO U:

Fotografia – O norte amazônico: visão violadora da Beija-Flor de Nilópolis no desfile de 2004.



Disponível em: <https://pesquisaemteatro.files.wordpress.com/2010/10/23.jpg>